

Universidad Nacional de Mar del Plata

Facultad de Humanidades

Doctorado en Letras

Tesis Doctoral

Xul Solar: Montajes palabra / imagen en una utopía latinoamericana

Tesista: Sabrina Soledad Gil

Directora: Dra. Mónica Marinone

Co-directora: Dra. María del Carmen Coira



Diciembre de 2017

Índice

Índice.....	1
Abreviaturas y aclaraciones	3
Introducción	5
CAPÍTULO 1: <i>Nana Watzin</i> y la trama general de la utopía de Xul	26
Signos visuales y verbales hacia efectos narrativos.....	31
Éxtasis y operaciones de montaje	40
“Pettoruti” o la visualidad de la escritura.....	44
Experimentación vanguardista y unidad latinoamericana	53
El pasado imaginado hacia el futuro deseado	57
CAPÍTULO 2: “Vanguardia criolla hacia lo futuro”	69
¿Extravagancia o excentricidad?.....	69
América, Europa, América... ..	73
Estrategias iniciales: “Pettoruti y el desconcertante Futurismo”	84
Xul en Martín Fierro: hacia una política del idioma	92
Xul en los martinfierristas: “Yo soy el neogogo”	103
Imágenes de la extravagancia	114
La extravagancia de una identidad común latinoamericana	127
CAPÍTULO 3: <i>Latinoamérica neocriolla</i>	134
Hacia una reinención del nosotros	141
La antropofagia y la utopía de Xul.....	150
Utopía y temporalidad latinoamericana	154
Esoterismo y utopía latinoamericana	159
“El Sur, nuestro norte”	168

América transculturada	172
Visión/es de Anáhuac	177
CAPÍTULO 4: “Mis ojos, vayan, vayan, vayan”	190
El neocriollo hacia una nueva oralidad latinoamericana	193
El neocriollo en “Poema”: visiones y unidad latinoamericana	201
“Poema”: la vista como el oído	208
“Primeras historias que se oyeron en este Continente”	215
La palabra en los ojos.....	223
Nueva oralidad y nueva visualidad hacia un nuevo tiempo latinoamericano	232
Conclusiones	236
Fuentes primarias	244
Bibliografía	252
Agradecimientos	265
Anexo de imágenes	267

Abreviaturas y aclaraciones

- Excepto que se indique lo contrario, todas las citas de textos escritos de Xul Solar corresponden a: Solar, Xul (2006), *Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*, Patricia Artundo (org.), Buenos Aires: Corregidor
- Excepto que se indique lo contrario, todas las citas de Borges corresponden a la edición de sus *Obras Completas* de Sudamericana (2011). En las referencias se indica número de tomo y página: (4: 32), (5: 62).
- Excepto que se indique lo contrario, toda la correspondencia privada y material inédito de Xul Solar corresponde al Archivo Documental de la Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar (en adelante: FPK-MXS).
- Las citas de la revista *Martín Fierro* corresponden a la edición facsimilar del Fondo Nacional de las Artes: *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar* (1995). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- *¿Qué es el señor?*
 - *Pintor, utopista de profesión.*
- Entrevista anónima a Xul Solar

*Aún no terminaron para nuestra América
las guerras de independencia.*
Xul Solar

Introducción

En los años veinte, Xul Solar -pintor, escritor, músico, visionario iniciado y “futuro” astrólogo- inventa un idioma para derribar la barrera entre Brasil y los países hispano parlantes: el *neocriollo*. Centro de una operación de montajes simbólicos, temporales, espaciales y textuales, el *neocriollo* exhibe una condición ambigua entre oralidad, escritura e imagen y, por tanto, entre signo lingüístico y signo estético (Mukarovski). La estructura de dicho idioma *a posteriori*, combina español¹ y portugués en forma tal que permanecen reconocibles las formaciones de origen, de modo que en lugar de la eliminación de las diferencias se orienta a la multiplicación de identidades y posibilidades comunicativas. La invención del *neocriollo* y los diversos intentos por difundirlo ubican a Xul en el seno de las preocupaciones del vanguardismo rioplatense en torno a la experimentación y la reflexión sobre la lengua y la identidad cultural. Sin embargo, el mismo gesto lo distancia de las formulaciones dominantes centradas en la nación, pues imagina un futuro de unidad latinoamericana facilitada por un idioma común. Más aún, Xul sostiene su utopía lingüística en el tiempo, excediendo por décadas el impulso martinfierrista. Además, no solo utiliza el *neocriollo* en textos escritos (desde registros de sus visiones místicas a artículos programáticos y correspondencia privada), sino que lo incorpora en sus acuarelas, donde la *sonoridad* mesoamericana y los arcaísmos se traman con elementos del imaginario precolombino, y la palabra se imbrica con la imagen en un todo indisoluble.

¹ Preferimos español en lugar de castellano, dado que es el término que Xul utiliza en la mayoría de los textos en los que se refiere a sus propuestas idiomáticas.

¿Cómo interpretar el despliegue en el espacio pictórico del idioma inventado en beneficio de configurar una unidad latinoamericana, que en su época y especialmente desde el Río de La Plata, resulta una utopía? La pregunta precedente ha orientado el desarrollo de esta tesis hacia una indagación de su producción visual y escrita de los años '20 y comienzos de los '30 en tanto modulación utópica donde se efectuaría el proyecto de integración latinoamericana a partir de una operatoria integradora de imagen / palabra. Es decir, nuestra preocupación ha sido explorar una relación de solidaridad entre montajes pictórico-verbales y una proyección utópica continental, marcada por cruces donde diversidades nacionales se reúnen sin anular sus singularidades, hacia un *nosotros* múltiple. Esto ha conllevado a interrogar en principio, de qué modos conviven en su utopía latinoamericanista horizontes disímiles que remiten a lecturas y archivos heterogéneos: nociones como *correspondencias* y *obra total* que envían a proyectos artísticos europeos como los de Baudelaire, Wagner y Kandinsky, elementos propios del imaginario precolombino, en especial *náhuatl* y amazónico, concepciones místicas y metafísicas vinculadas con el Esoterismo de Blavatsky y discusiones intelectuales latinoamericanas de comienzos del siglo XX.

En esta tesis proponemos una lectura de Xul como artista *interferido* cuya producción incluye y *trama* pintura, literatura, lingüística, música, astrología y esoterismo de modos tales que dificultan considerar la una sin las otras. Sus acuarelas son un buen ejemplo por constituirse en medios privilegiados de expresión donde los dominios anteriores se desenvuelven en cada espacialidad. La naturaleza ambigua de la imagen (que admite una multiplicación de lecturas e interpretaciones no excluyentes), la amplia variedad de textos escritos y pictóricos que produce Xul, así como su concepción y usos del *neocriollo* entre otros, lo ubican en una zona

compleja, tensada entre la tradición creadora de lenguajes utópicos, la innovación lingüística y la experimentación estética del *martinfierrismo*, el simbolismo, el pensamiento místico y la búsqueda de correspondencias. De allí, la concepción de nuestro corpus como una trama *interferida* donde se cruzan textos y discursos hacia efectos disruptivos que abren múltiples posibilidades receptivas, así como recortes de investigación diversos, aunque pertinentes por igual.

Estado de la cuestión

El carácter *interferido* de la producción de Solar signa la complejidad que implica realizar un estado de la cuestión bibliográfica, dado que es posible encontrar trabajos sobre Xul y su producción en un espectro amplio de soportes, medios y dominios que refiero desordenadamente: sitios de *Internet* sobre astrología, historias de la pintura argentina, actas de reuniones científicas, catálogos de exhibiciones, publicaciones de interés general y, cada vez más en los últimos tiempos, revistas especializadas de crítica (*Variaciones Borges*, *Grummo*, *Tokonoma*, *Hispanamérica*, *Texto crítico*, *Ramona*, entre otras). De ahí la necesidad de algunas aclaraciones. Una zona específica de estudios sobre Xul proviene de catálogos de exhibiciones artísticas y demanda una lectura relacional con los guiones curatoriales que los enmarcan y artículos que las avalan o cuestionan. Por otra parte, aunque en vida de Xul se publican más de cien artículos sobre él en medios gráficos no especializados de divulgación general,² el interés de la crítica especializada se inicia en 1962 (un

² Como veremos en el capítulo 2, en productores relevantes del campo de la literatura también se advierte una presencia fuerte de Solar desde los años '20: sus propuestas lingüísticas son recreadas por Borges en cuentos y ensayos desde esa década hasta el *Atlas* de 1984, destacándose "El idioma infinito" (1926) dedicado a Xul y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1944). Asimismo, inspira el personaje del astrólogo Schultze de *Adán Buenos Aires* (1948) de Leopoldo Marechal y es mencionado más de una vez por Macedonio Fernández, por ejemplo en *Museo de la novela de la eterna* (1967) y en *Papeles de reciénvenido* (1967).

año antes de su fallecimiento) con algunos textos aislados y se profundiza recién en las últimas décadas.

Entre los pocos volúmenes dedicados enteramente a Xul destacan tres trabajos doblemente meritorios: por su carácter *fundacional* y porque organizan, de diversos modos, etapas en su producción plástica: un pequeño libro de Osvaldo Svanascini (1962), un fascículo de Aldo Pellegrini (1967) y el texto de Mario Gradowczyk ineludible para el estudio de sus acuarelas (1994), en el que profundiza su colaboración para un catálogo de 1988. Luego de estos trabajos inaugurales habrá que esperar a comienzos de la primera década del siglo XXI para que vuelvan a publicarse volúmenes dedicados a Xul: *Xul Solar. Una utopía espiritualista* del reconocido historiador del arte argentino Jorge López Anaya, *Grafías plastiútiles* de Cecilia Bendinger (2004), *Xul Solar. Un Músico visual* de Cintia Cristiá (2011), resultado de su exhaustiva tesis doctoral y la biografía de Álvaro Abós (2004), cuya re-edición en 2017 muestra un renovado interés de la crítica y del mercado editorial.

Entre 2006 y 2016 se publican cuatro volúmenes de características específicas que exhiben un creciente interés por Xul Solar y el rol que en ello cumple la Fundación Pan klub – Museo Xul Solar: en 2006 se edita una compilación de sus “entrevistas, artículos y textos inéditos”; en 2012, los *San Signos*, registro de sus visiones místicas reunidas en un voluminoso libro-objeto, bilingüe en *neocriollo* y español, traducido por Daniel Nelson; en 2015 una compilación de las conferencias de Borges sobre Xul, y en 2016 el *Catálogo Razonado. Obra Completa*, un registro documental de casi 1.900 producciones plásticas. Los cuatro libros son publicados por el Museo Xul Solar – Fundación Pan Klub, en colaboración con sellos editoriales y son compilados y organizados por Patricia Artundo, quien fue durante 15 años curadora de manuscritos y libros especiales del museo. Ello exhibe su rol en la

proliferación de trabajos sobre Xul y ayuda a comprender la función ordenadora de discursos y prácticas de las instituciones del “campo cultural”.³

Por ello, a efectos de organizar la proliferación de trabajos sobre Xul en las últimas décadas nos detenemos en cuatro exhibiciones artísticas, realizadas en los últimos 20 años (entre 1997 y 2017), tres de ellas en instituciones legitimadas y legitimadoras del campo cultural como el MALBA, el Museo Nacional de Bellas Artes y el Reina Sofía de Madrid. Los catálogos correspondientes son compilaciones de textos críticos, con reproducciones de imágenes en alta calidad y orientan el interés de la crítica especializada al consagrar interpretaciones, así como suscitan la publicación de artículos en apoyo o cuestionamiento.⁴ La primera es una muestra de homenaje al artista llevada a cabo en la *I Bienal de Artes Visuales del Mercosur* (Porto Alegre, 1997), celebrada en el marco de la consolidación de dicho mercado común. La elección de Xul para esa muestra en la primera celebración de las Bienales, por sí misma lo posiciona en un lugar de relevancia sudamericana. El catálogo -escrito por Irma Arestizabal, curadora del envío argentino a la Bienal- enfatiza el carácter “premonitorio” de las acuarelas de Xul en relación con la actual unión de países de la región. Desde este marco, el *neocriollo* es presentado como anticipación del *portunhol*, generando una equivalencia entre una confederación comercial y la “unidad espiritual” que proyecta Xul (Arestizabal 1997: 12).

En 2002, el Museo Reina Sofía de Madrid presenta una importante muestra de Xul Solar, cuyo catálogo incluye textos críticos de Marcos Ricardo Barnatán,

³ Usamos “campo cultural” en lugar de artístico, literario o intelectual con el sentido englobador que le confiere Pierre Bourdieu de las diversas manifestaciones de la producción cultural. Según su uso, sólo especificamos cuando en rigor es necesario.

⁴ Valga como dato que entre 1962 y finales de los '80 se publican menos de diez trabajos críticos sobre Xul, mientras que desde 1993 (año de inauguración del Museo Xul Solar) en adelante el número crece a más de ochenta, entre ellos por ejemplo, Boido (2012a) discute la interpretación de la *I Bienal del Mercosur* y Antelo (2005) la de la muestra *Xul Solar. Visiones y revelaciones*.

Osvaldo Svanascini, Beatriz Sarlo, Belén Gaché y Sergio Baur; reproduce una conferencia de Borges y anexa materiales de Patricia Artundo y Teresa Tedín de Tognetti con detalles biográficos, bibliográficos y listas de exposiciones. En un marco de migración masiva de argentinos a España, revirtiendo el ciclo de migraciones del siglo anterior, el catálogo ubica el *neocriollo* en el centro de la producción de Xul, destacando las transformaciones del español producidas en el proceso inmigratorio hacia Argentina. En este marco, el *neocriollo* ya no anticiparía la unidad americana, como en el texto de la *I Bienal del Mercosur*, sino que reforzaría los vínculos lingüísticos entre España y América. Además, los textos enfatizan su acercamiento a las vanguardias europeas y el carácter “excepcional” del creador, calificativo con el que se disminuye la importancia de otras propuestas artísticas argentinas del mismo periodo.

En 2005 el MALBA de Buenos Aires presenta la mega-exposición *Xul Solar: visiones y revelaciones*.⁵ El título mismo sugiere su perspectiva crítica y curatorial centrada en los aspectos místicos de la vida y la producción de Xul. El catálogo reúne trabajos que serán centrales en las lecturas posteriores del artista: Patricia Artundo, curadora de la muestra, inaugura el volumen con una revisión biográfica donde analiza el desarrollo de las propuestas artísticas de Solar señalando que no es posible encontrar un hilo conductor que no sean el esoterismo y el ocultismo. En la misma línea, Daniel Nelson analiza los *San Signos*, relatos de las visiones místicas, considerando el *neocriollo* una lengua sagrada. Jorge Schwartz aporta interpretaciones sobre el *neocriollo* en relación con las exploraciones lingüísticas de Xul; Cintia Cristiá revisa la presencia de la música en su producción visual; Annick

⁵ Presentada también en la Pinacoteca do Estado de São Paulo; en The Museum of Fine Arts de Houston y en el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo de México (2005-2006).

Louis, los vínculos con Borges y Lucía Bastos Kern, las condiciones del campo artístico en Buenos Aires en los '20.

En 2017, el Museo Nacional de Bellas Artes realiza la más reciente exposición del artista: *Xul Solar Panactivista*. El título, la selección exhibida (pinturas, objetos, cartas astrales, libros, revistas, documentos), la organización en secciones (que incluye una sub-exposición en la Biblioteca Nacional sobre su vínculo con Borges) y el catálogo ofrecen una perspectiva integral de sus diversos campos de interés vinculados en torno a una intención de mejorar todos los aspectos de la realidad y sus sistemas de conocimiento. La muestra intenta configurar curatorialmente la imagen de Xul propuesta por Borges: “ciudadano del universo”, expresión que toma la curadora, Cecilia Rabossi, para titular y organizar su texto en el catálogo. Si bien el propósito manifiesto es presentarlo en su “dimensión total” (Rabossi 2017: 52) y eso se percibe en las salas, el catálogo retoma la clave de lectura que Artundo propone en *Visiones y revelaciones*: el “artista-creador como esotérico y ocultista” (Artundo en Rabossi: 52), observable también en la elección del texto de Artundo que integra el catálogo, titulado “El encuentro entre el mago y el pintor: Aleister Crowley y Xul Solar”.

Contempladas en el arco temporal de los últimos veinticinco años, las cuatro muestras y las publicaciones del Museo Xul Solar se corresponden en tendencias y enfoques, orientando un arco de transformación progresivo del interés de la crítica respecto de Solar: a fines de los '90 encontramos una incipiente inclinación hacia la utopía latinoamericana, expresada en el catálogo de la *I Bienal de Mercosur*; la publicación de un breve ensayo de Lorenzo Alcalá (1999), en el que lo vincula con Carlos Matta (Chile) y Wilfredo Lam (Cuba) y los artículos de Armando y Fantoni sobre “recorridos americanos” (1995) en sus acuarelas (1994, 1995, 1997). En torno

a 2000 cobran relevancia las perspectivas biográficas (Abós 2004; Sarchman 2009) y, en sintonía con la muestra en Reina Sofía, adquiere especial interés su viaje a Europa, su participación en el martinfierrismo⁶ (Bastos Kern 2005; Baur 2002, Sarlo 2002) y su “amistad” con Borges (Artundo 2015; Louis 2005; Bendinger 1999; Verdugo s/f; Camurati 2000; Gradowczyk 1998, Schollhammer 2003) así como -en estado muy incipiente- con Macedonio Fernández (Sarabia 2000; García 1999) y Leopoldo Marechal (Carricaburo 1998; Bendinger 1999; Cisneros 2013).⁷ Desde mediados de esa década en adelante prevalecen los abordajes centrados en el espiritualismo y el esoterismo. Pese a la marcada heterogeneidad, en líneas generales se puede identificar que *Xul Solar: visiones y revelaciones* irradia una tendencia que es dominante. Desde diversos enfoques, reconstrucciones biográficas y de trayectos lectores, una gran cantidad de trabajos enfatiza concepciones místicas, astrológicas, religiosas y espirituales de Xul como fundamento y núcleo central de su producción: Artundo 2005, 2012, 2017; Rabossi 2017; Ramos Flores 2012; Bendinger 2010;

⁶ Si la mayoría de los abordajes críticos sobre el vanguardismo rioplatense refieren al anclaje de Solar en las vanguardias argentinas y latinoamericanas, no detectamos estudios que profundicen en las características de su participación y sus aportes respecto de los debates del momento. Los trabajos que sí se detienen en Xul lo hacen ya desde perspectivas biográficas o históricas en relación al martinfierrismo (Sarlo 1999, 1997; Bastos Kern 2005, Artundo 2006), ya incluyéndolo en estudios sobre la configuración del campo cultural argentino en los '20, sin tomarlo como objeto de estudio prioritario (Weschler 1999; Sarabia 2000; Sarlo 2002). Constituye una excepción, en este sentido el reciente libro de Harper Montgomery, *Movility of Modernism* (2017), donde destaca en un corpus de artistas y críticos de los '20, la participación de Xul en la constitución de un “modernismo anticolonialista”, tensionado entre la “movilidad” por Europa, el uso de sus herramientas culturales y el cuestionamiento a su autoridad sobre la región. Si bien su interpretación no es novedosa y la tomamos también de trabajos de Jitrik (1984) sobre la literatura vanguardista en América Latina, el aporte de Montgomery consiste en el posicionamiento central de Xul en la batalla por un modo de expresión independiente y latinoamericano.

⁷ Las vinculaciones con Emilio Pettoruti son mencionadas en todos los abordajes que incluyen perspectivas biográficas o referencias a su viaje a Europa, pero no hemos detectado estudios que las profundicen, a excepción de la biografía de Abós. Por otra parte, las pocas indagaciones que establecen nexos entre Xul y artistas y escritores europeos y latinoamericanos se desprenden de sus acuarelas (Areán 1994, en relación con el Surrealismo; Gradowczyk 1995, 1997^a, 1997^b, y Bastos Kern 2004, con Joaquín Torres García) y de sus escritos sobre espiritualismo (Ocampo 1999 y Gradowczyk 1994 en diálogo con Kandinski y Paul Klee). El trabajo de Lorenzo Alcalá establece conexiones superficiales con el chileno Roberto Matta y el cubano Wilfredo Lam (1999) y sólo Jorge Schwartz (2006) pone en diálogo el *neocriollo* y acuarelas de Xul con plásticos y poetas brasileños de los '20 y '30.

2016; Jarauta 1998; Zetina y Rolla 2008; Babino 1995; López Anaya 2002; Nelson 1993, 2005, 2012; Galle 2002; Serrato Córdova 2013; Oliveras 1998; entre otros.

Los cuatro catálogos seleccionados muestran también variaciones de la crítica respecto del *neocriollo*: luego de los trabajos inaugurales de Rubione (1987) y Lindstrom (1982), la *Bienal del Mercosur* enfatiza su dimensión de unidad latinoamericana, retomada por Schwartz (2006); la exhibición en Reina Sofía, sus vínculos con España y desde *Visiones y revelaciones* se pondera su sentido esotérico como lengua para iniciados (Nelson 2012), perspectiva consagrada en la lujosa edición de *San Signos*. En los trabajos que analizan las propuestas de Solar sobre la lengua (sean sus traducciones, reformas del español, *neocriollo* o *panlengua*) se destaca un sesgo en los textos escritos y diferenciados como esferas independientes: visiones (Nelson) poemas (Lindstrom), artículos periodísticos y traducciones (Pagni, Rubione).

Ha interesado en particular a esta tesis el trabajo de Mario Gradowczyk, precisamente por su descripción de la articulación entre imagen y texto escrito en acuarelas que define como “pinturas verbales” (1994: 64). Dado que la escritura y la lengua exceden el formato de texto escrito y se introducen en las acuarelas, ha resultado relevante profundizar una línea de análisis que recupera los de Gradowczyk y resitúa las preocupaciones de Xul sobre el lenguaje verbal en el marco más amplio del problema de la retroalimentación entre lenguajes y su reconfiguración en una trama. La perspectiva integradora de la “dimensión total” (Rabossi 2017: 52) insinuada en *Xul Solar Panactivista* se encuentra aún en ciernes, poco abordada por la crítica. Se destacan en este sentido, dos trabajos que asumimos como piso: el de Mario Boido (2012a), quien propone el constructo *palabra/imagen* y el de Cintia

Cristiá (2011) sobre las relaciones entre música y pintura desde la sugerente imagen de *músico visual*.

La breve y siempre restringida sistematización de bibliografía en beneficio de un estado de la cuestión sobre Xul ha permitido proyectar líneas de análisis relacionadas con los intereses de la investigación que cristaliza en esta tesis. Si bien los modos como Xul entiende y lleva a cabo el proceso artístico no pueden desprenderse de sus concepciones espiritualistas, observamos que la tendencia a focalizar sus fundamentos esotéricos y místicos (sin dudas muy atractivos) suele ensombrear otros aspectos de igual relevancia, como sus intereses políticos y sociales o sus estrategias conscientes de intervención en el campo a efectos de transformarlo y posicionarse, además de los vínculos estéticos y políticos con artistas e intelectuales hacia una incidencia de mayor impacto. Sin embargo, hemos considerado pertinente la recuperación de dos aspectos de la línea irrigada por *Xul Solar: visiones y revelaciones*: la práctica visionaria y extática (por su incidencia en la configuración formal de su producción y por la presencia de imágenes y arquetipos vinculados a sus visiones) y la impronta, en sus textos, de la Teosofía centrada en la corriente de Helena Blavatsky, donde identificamos una vinculación entre concepciones sobre el movimiento espiritual y la humanidad.

Dentro de los estudios que ponderan la relación del artista con el campo cultural de los años '20 se evidencia una mayor insistencia en sus vínculos con el medio local, desplazando a segundo plano relaciones y redes que excedan el contexto nacional. Entendemos que, aunque la producción de Solar enclava en los campos de producción cultural argentinos, se despegas de ellos al formular una utopía latinoamericanista nutrida de discusiones intelectuales a nivel latinoamericano en torno a la identidad de la región, a la vez que actualiza tradiciones e imaginarios

precolombinos. Para identificar dicha impronta esta tesis propone una puesta en diálogo de la producción de Xul con el contexto local (en especial con *Martín Fierro*, Borges y Marechal) y con una trama discursiva latinoamericana, a través de conexiones textuales (y donde ha correspondido, personales) con Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Vasconcelos y Oswald de Andrade, así como con el pintor Joaquín Torres García. Abrevamos en dicha perspectiva para problematizar la ubicación de Xul en un movimiento dialéctico entre nacionalismo y cosmopolitismo, característico del vanguardismo (Pizarro, Gelado, Sarlo 1997), poniendo en foco una dimensión poco estudiada en sus textos escritos y pictóricos de los años '20: el latinoamericanismo.⁸

Propósitos y tesis a sostener

Una de las conclusiones centrales que desprendimos del estado de la cuestión es la segmentación de la producción de Xul: quienes estudian sus acuarelas no abordar sus textos escritos y viceversa, o quienes se interesan por la introducción de la música en la imagen no contemplan la palabra y quienes analizan vínculos palabra / imagen no refieren a la musicalidad, el sonido y otros dominios. También observamos que el incipiente interés por una modulación utópica latinoamericana no devino en líneas de investigación que profundicen o sistematicen dicha perspectiva. En consecuencia establecimos como propósito central: identificar en textos verbales y visuales la configuración de una utopía de integración latinoamericana desenvuelta

⁸ Pocos críticos abordan dicha faceta, destacándose el artículo de Schwartz, donde indaga en el “proyecto brasileño” (2006) de Xul, como novedad en las inclinaciones americanistas del Río de la Plata y la tesis doctoral de Gloria Polo que identifica en sus acuarelas la construcción de un “orden simbólico americano” (2012). Asimismo, esta perspectiva se esboza en el estudio de Boido (2012a), interesado por la cultura latinoamericana en un conjunto de artistas de los '20.

en la espacialidad y entendida como una *trama* donde se imbrican dominios heterogéneos pero complementarios, cuya interpretación demanda una proyección (circular) hacia la trama general. En función de ello sostenemos las siguientes tesis:

1. La producción visual y escrita de Xul en los '20 y comienzos del '30 puede leerse como una *trama* en la que se imbrican e *interfieren* ámbitos heterogéneos articulados mediante operaciones de *montaje*.
 - 1.1. La red de relaciones entre los textos (y en especial la imbricación de palabra / imagen) puede trazarse desde la recurrencia de cuatro operatorias de montaje: yuxtaposición, aglutinación, superposición y simplificación.
2. Latinoamérica como objeto de reflexión constituye el núcleo que enlaza en una trama las diversas inflexiones textuales producidas por Xul.
 - 2.1. Dicha trama efectúa modulaciones utópicas que aspiran a una integración identitaria latinoamericana y en cuya configuración Xul selecciona y actualiza elementos perimidos de la cultura latinoamericana y de tradiciones dominantes europeas.
3. La proyección utópica latinoamericana se efectúa en una relación de solidaridad y *correspondencia* con las operatorias de montaje que la materializan: la utopía latinoamericana se proyecta como un montaje cultural.

Marco teórico-conceptual

Para estudiar una producción *interferida* como la de Xul Solar -que incluye variedad de textos escritos y pictóricos en diálogo con contextos temporales y espaciales expandidos- resultó necesario construir un marco teórico y metodológico

interferido. Esto es, que circule entre diversas disciplinas a efectos de articular estrategias lectoras adecuadas a un objeto de dicha naturaleza. Los conceptos centrales que organizan en términos operativos esta tesis provienen de campos disciplinares disímiles: *texto*, de la semiótica barthesiana, permite la configuración de un corpus *interferido* por dos registros: pintura y escritura, entendidos como “formas que significan” (Barthes 1999: 118). *Campo*, de la sociología crítica de Pierre Bourdieu, adecuado para la comprensión de las condiciones en que se realiza el encuentro entre el artista-intelectual y el contexto material de producción y circulación de sus textos. *Montaje*, del cine, para interpretar las yuxtaposiciones de elementos heterogéneos que se traman en la producción de Xul y proponen un diálogo entre imagen y palabra y entre tiempo y espacio (como el audiovisual). Y la amplia noción de *utopía*, derivada del libro primero de Tomás Moro y orientada por Mannheim (1987) y Ricoeur (2009) hacia la práctica política de transformación social.

De la semiótica –perspectiva prioritaria- abrevamos en herramientas para el análisis interno de las dos dimensiones del corpus como *textos*, cuya función, “ya no es solo la de comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje que es a la vez Historia y la posición que se toma frente a ella” (Barthes 2002: 07). Este uso de texto remite al sentido de *tejido*, explorado por Barthes (2009) y nos ha permitido un doble movimiento: el análisis de cada texto verbal y pictórico en sí mismo y su integración en un *gran tejido* al que nos referimos como *trama*. En una expansión metafórica hemos concebido cada modulación independiente como *hebras* y *urdimbres tejidas* en patrones generales que demandan atención en cada componente y en sus conexiones con el *tejido* general.

Asimismo, hemos pretendido la estructuración de configuraciones discursivas en su historicidad, construyendo relaciones co-referenciales de los textos, que examinamos como partes de procesos sociales, y en la convicción de que su sentido no se agota en su materialidad. Por ello incorporamos al análisis crítico aportes de la fenomenología de la lectura alemana (Iser), dispuestos a la interpretación de los textos como potenciales de efectos, y de la sociología de la cultura (en especial de Bourdieu, Williams y Jameson) que permiten comprender “de qué manera, en cada caso particular un contenido de la experiencia se vierte en forma, un acontecimiento se traduce en imagen” (Clark 1981: 13). La sociología crítica de Bourdieu permitió trazar una cartografía conceptual (campo, *habitus*, proyecto creador, disposición, etc.) para comprender el entrecruzamiento de decisiones del artista con determinaciones externas, así como la configuración de su trayectoria social y el valor social de su producción. De todas maneras, la producción de Xul lleva a ampliar el modelo de “campo” que Pierre Bourdieu vincula con culturas nacionales, para hacerlo operar en relación con redes intelectuales que comprometen Latinoamérica. Para ello resultó operativa también la noción de “tradición” de Raymond Williams, que permite destacar el carácter selectivo y deliberado de la continuidad establecida con elementos significativos del pasado, “que representan no una continuidad necesaria, sino deseada” (1982: 174).

Las continuidades con el pasado en la producción de Xul suponen rupturas específicas con el ayer inmediato hacia recuperaciones del tiempo precolombino y del pensamiento místico antiguo. Asimismo se fundan en críticas a su presente y en proyecciones a futuro a través de la configuración de utopías. Ello requirió revisar concepciones sobre la temporalidad, para lo cual nos asistieron las tesis sobre la historia de Walter Benjamin (2009) y sus reflexiones en *El libro de los pasajes* sobre

la modernidad como recuperación del pasado lejano (1982).⁹ Benjamin brindó un piso de referencia para concebir el corpus desde un modelo de tiempo *a contrapelo*, donde el origen no es un dato del pasado, sino el remolino que, desde el presente, descontrola el cauce del río del tiempo (2009).

El concepto de montaje resultó pertinente para interpretar imbricaciones entre lo visual y lo pictórico, así como los tiempos que se interfieren en los textos de Xul. Desde una recuperación de Benjamin, Didi-Huberman afirma que las operaciones de montaje implican una dialéctica heterodoxa, pues no conducen a la síntesis, sino a la multiplicación (2011, 2016). Utilizamos el concepto en dicho sentido: como una polaridad que no concilia la unión de lo múltiple en lo uno, sino la salida hacia lo múltiple, de modo más específico, propicia un tipo de éxtasis. El montaje remite en simultáneo al *rebus* fruediano a propósito del sueño, a las operaciones cinematográficas, las surrealistas y a la trama temporal entre latencias y crisis, supervivencias y síntomas que potencian la proyección utópica de la imaginación artística.

Con mayor o menor sistematización y profundidad, la producción de Xul ha sido leída por diversos críticos desde el concepto de utopía (López Anaya, Schwartz, Rabossi, Boido, Lorenzo Alcalá) y observamos que tiende a prevalecer una concepción de la mentalidad utópica como una forma de pensamiento abstraída de la realidad circundante y volcada hacia un plano de idealidad e irrealidad. En esta tesis, nos hemos interesado en ella con un sentido diverso, como una relación crítica con la interpretación de la vida social y una toma de posesión del poder creador de la imaginación. En este sentido, seguimos formulaciones de Mannheim, retomadas por

⁹ Las conclusiones de Benjamin se desprenden de análisis sobre Baudelaire y el surgimiento de la aspiración a la obra de arte total. Tanto el poeta simbolista como la propuesta de Wagner son relaciones que consideramos ineludibles para estudiar la producción de Xul.

Ricouer, que ubican la utopía como una función complementaria de la ideología. Mientras esta última fortalece y preserva el grupo social mediante distorsión imaginaria del proceso real, legitimación del poder e integración de la comunidad gracias a una imagen estable de sí misma, la utopía pone en cuestión la ordenación vigente al “proyectar la imaginación fuera de lo real en otro lugar que es también ningún lugar” (Ricouer 2009: 357). Es la expresión de las posibilidades que se encuentran reprimidas en el orden social, de modo que cumple una función liberadora a través de una expansión del campo de lo posible. De algún modo subyacente, la elección de esta perspectiva socio-política sobre la utopía se orientó a desactivar cierta reducción de Xul como artista *excéntrico*, desapegado de su contexto, para pensarlo como productor cultural situado, cuyos textos *interferidos* y *extravagantes* cuestionan la relación de dependencia cultural con Europa y modulan una imagen posible de unidad latinoamericana.

Estructuración de un corpus *interferido*

Para considerar la producción de Xul como una *trama* interferida por dominios heterogéneos, propusimos un corpus simétricamente heterogéneo e interferido, distribuido en dos modalidades textuales: pictórica y escrita, cuya conformación exigió elucidar algunos problemas. En el periodo que nos interesa, los contextos de enunciación y los públicos destinatarios cambian de manera acentuada: hasta 1924 Xul vive y produce en Europa y desde entonces, en Buenos Aires. Cuando en 1923 comienza a perfilar su regreso al país y se interesa por transformar el campo artístico porteño, su producción adquiere un sentido programático orientado a iniciar polémicas en Argentina. Asimismo, entre 1924 y 1927 sus textos adquieren

el impulso del *martinfierrismo* y, es claro, el cierre de la revista modifica el sentido de sus intervenciones.

A ello se suma la inmensa cantidad de acuarelas¹⁰ que obligaron a establecer criterios de selección de imágenes que fueran, en cierta forma, *representativas* del conjunto. Por ello organizamos dos series¹¹ nucleadas en torno a dimensiones centrales de la utopía latinoamericana de Xul (que bien podrían integrarse, con otras, en una serie americana). Dentro de ellas, seleccionamos un corpus menor de acuarelas entre las que destacan algunas de las imágenes de Xul que más han circulado y circulan en medios de comunicación, catálogos, portadas de libros y revistas, postales, folletos, etc. La primera serie¹² se organiza en torno a códigos mexicas, conformada por acuarelas pintadas en 1923 en Alemania. Seleccionamos *Nana Watzin* y *Tlaloc*, cuyos análisis abordamos en los capítulos 1 y 4, respectivamente, de modo que inauguran y cierran esta tesis. La segunda serie¹³ está constituida por imágenes estructuradas como resignificaciones y apropiaciones de mapas y láminas vinculadas con la conquista de América. Seleccionamos una acuarela de 1923, *América*, y cuatro producidas en el marco del *martinfierrismo* (*Drago* 1927; *País* 1925; *Horóscopo* 1927 y *Proa* 1925), cuyo estudio asumimos en los capítulos 2 y 3.

¹⁰ Según el *Catálogo razonado- Obra completa* (2016) identificamos 169 acuarelas pintadas solamente entre 1923 y 1930, 75 de ellas en 1923 (foco de nuestro interés).

¹¹ La elaboración de una *serie* o *secuencia* no supone una ordenación totalizadora y excluyente, sino un nucleamiento de imágenes afincado en la identificación de un punto de vista constante que las atraviesa de modo tal que cada una interviene en la interpretación de las demás (Becker 2009).

¹² Serie *Códices mexicas* (1923): *Figura y sierpe*, *Hipnotismo*, *Homme das serpent*, *Jefa*, *Jefa honra*, *Jefe de dragones*, *Jefe de sierpes*, *Juzgue*, *Mago*, *Mero*, *Nana Watzin*, *Ña diáfana*, *Piai*, *Por su cruz jura*, *Sin título*, *Tlaloc*.

¹³ Serie *Mapas e imágenes de la conquista de América*: *Ángel de cintas* (1926), *América* (1923), *Añoro patria* (1922), *Bárbaros* (1926), *Boa Chaco* (1923), *Chaco* (1922), *Chaco* (1923), *Despedida* (1923), *Drago* (1927), *Fluctúa navesierpe* (1922), *Horóscopo* (1927), *Lugares* (1922), *Manifiesto* (1927), *Mundo* (1925), *Nuevo mundo* (1922), *Otro drago* (1927), *País* (1925), *Padre* (1922), *Proa* (1925), *Pupo en el aire* (1925), *Solazo* (1922), *Tito*, *drago*, *banderas* (1927).

Otro problema devino de la heterogeneidad de los textos escritos, que incluyen: correspondencia postal, artículos sobre Emilio Pettoruti, traducciones y versiones libres, reseñas, relatos en *neocriollo* de sus visiones místicas, entradas en diarios personales y entrevistas. Importa subrayar la dificultad para considerarlos en forma independiente, dados los reenvíos y retroalimentaciones entre ellos. Por ejemplo, dos de los textos sobre Pettoruti repiten párrafos completos y algunos escritos en *neocriollo* o español *neocriollizado* contienen glosarios e indicaciones necesarios para la lectura de otros. Por otra parte, pese a que ciertos textos parecen indicar en los títulos pertenencia genérica (“Poema”, “Cuentos de Amazonas...”), no rigen en ellos convenciones que permitan tareas clasificatorias y lecturas genéricas. La estructuración interna de cada uno nos pareció una exploración de puestas textuales del montaje de dimensiones heterogéneas que orientan la perspectiva latinoamericana, es decir que desde su constitución reenvían al diseño de la trama general.

En cierta forma los textos reponen marcas propias del ensayo, constituidos desde un discurso facetado en fragmentos, que encuentra su unidad en las rupturas y discontinuidades (Adorno 1962). Aunque también resisten una clasificación como tales, ya que desde la “no identidad” ensayística (Adorno) se abren al entrecruzamiento con otros géneros; en forma desordenada: crónica de arte (“Pettoruti” 1923-24, “Pettoruti y el desconcertante Futurismo”), epistolario (“Despedida a Marechal”), poesía (“Algunos piensos cortos de Cristian Morgenstern”, “Poema”), narrativa (“Cuentos de Amazonas...”, “Poema”) y manifiesto (“Pettoruti” 1924). En consecuencia y en beneficio de los propósitos de nuestra tesis, pese a establecer marcas genéricas en cada caso, nos propusimos un análisis centrado en la identificación de operatorias y estrategias que, mediante

equivalencias y transposiciones, estructuran cada texto (los visuales también) y los conectan en un entramado donde dialogan desde su conflictiva heterogeneidad. Para ello, cada capítulo reproduce citas interrogadas en un vaivén que las *disecciona* en profundidad y las despliega en extensión como componentes que se interfieren entre sí. Asimismo, conformamos un corpus prioritario y otro extenso, referenciado en notas y menciones que permiten reconocer vasos comunicantes, correspondencias y retroalimentaciones, propiciando formas de lectura de la condición de *trama*.

Organización de la tesis

La organización de la tesis propone un desarrollo que no se funde en lo progresivo (donde cada parte introduzca un elemento nuevo en relación con la anterior), sino en cierta ruptura de la ficción lineal de tiempo. El capítulo 1, “*Nana Watzin* y la trama general de la utopía de Xul”, desarrolla líneas proyectivas que se desprenden del estudio de la acuarela que le da título, puesta en diálogo con “Pettoruti” (1923-24, inédito). Así, desde las dimensiones que *Nana Watzin* condensa y propone como efectos de lectura establecemos una “vista panorámica” del diseño de la trama de la utopía de Xul, que luego puntualizamos por zonas en el resto de los capítulos. El análisis se organiza en torno a la circulación de operatorias entre signos visuales y verbales hacia efectos narrativos, la identificación de efectos de visualidad en la escritura, marcas de la experimentación vanguardista y de modos de interacción del espiritualismo y el imaginario mesoamericano, que actúa como fundamento del futuro deseado.

El capítulo 2, “Vanguardia criolla hacia lo futuro”, toma como título una frase de Xul con la que intentamos asediar la proyección utópica de su intervención en el vanguardismo. Centramos el análisis en cuatro textos escritos: “Pettoruti y el

desconcertante Futurismo” (1923), “Pettoruti y obras” (1923), “Despedida a Marechal” (1927) y “Algunos piensos cortos de Cristian Morgenstern” (1927) y una acuarela, *Proa* (1925). Desde la discusión de una supuesta condición de *excentricidad* de Xul, indagamos sus formas de intervención en el campo cultural porteño para considerar sus modulaciones latinoamericanistas en el marco de sus estrategias de posicionamiento y auto-construcción de una imagen pública.

El capítulo 3, “Latinoamérica *neocriolla*”, centra en las acuarelas *Drago* (1927), *País* (1925), *Horóscopo* (1927) y *América* (1923) y en los textos “Pettoruti” (1923-24, inédito) y “Pettoruti y obras” (1923, inédito). Analizamos la inserción de textos escritos y pictóricos de Xul en una trama discursiva orientada al cuestionamiento de la relación de dependencia cultural latinoamericana. En torno a categorías y conceptos caros a la producción cultural y crítica del continente -como *transculturación*, *heterogeneidad* y *antropofagia*- establecemos diálogos con Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Oswald de Andrade, José de Vasconcelos y el pintor Joaquín Torres García.

El capítulo 4, “Mis ojos, vayan, vayan, vayan”, también absorbe en el título palabras de Xul, en este caso dirigidas a los montajes oralidad / escritura, sonido / visualidad e imagen / palabra que constituyen cierta matriz formal de su utopía de integración latinoamericana. Desde este eje centramos el análisis en “Cuentos de Amazonas, Mosetenes y Guaruyús. Primeras historias que se oyeron en este continente” (1933), “Poema” (1931) y la acuarela *Tlaloc* (1923). Identificamos y describimos en las tres modalidades textuales montajes de dominios heterogéneos con pretensión fundacional de una *nueva visualidad* y una *nueva oralidad*, destinadas a un nuevo tiempo latinoamericano signado por un *montaje cultural*.

Como es de uso, en las *Conclusiones* retomamos líneas centrales y problemas nodales a efectos de sistematizar el discurso crítico producido y plantear posibles derivas. Respecto de la *Bibliografía* presentamos un extenso listado de fuentes primarias cuya referencia intenta dar cuenta de una perspectiva que si focaliza análisis textuales a la vez establece relaciones con un *archivo* amplio. Este incluye epistolarios, catálogos atesorados por Xul y carpetas de recortes elaboradas por él y por su esposa -revisados en diversas ocasiones en la Fundación Pan Klub- Museo Xul Solar-, así como reconstrucciones de lecturas, entrevistas, acuarelas, revistas culturales, diarios de tirada nacional y producciones literarias de escritores con los que dialoga de modo directo o indirecto. A continuación detallamos la *Bibliografía general* y la *Bibliografía específica* sobre Xul, donde distinguimos textos publicados en catálogos.

CAPÍTULO 1

Nana Watzin y la trama general de la utopía de Xul



Xul Solar, *Nana Watzin*, 1923

Ante la acuarela *Nana Watzin* (figura 1), pintada por Xul Solar en 1923, una primera lectura permite detectar elementos familiares: palabras en las que resuenan el español y el portugués o figuras antropomórficas similares a las representaciones de los *aborígenes* de América repetidas aún en algunos textos escolares, que anclan en láminas vertidas por los europeos,¹⁴ como mancebos de piel cobriza, con plumas en la cabeza y rodeados de vegetación. Pero una lectura detenida, de inmediato lleva a

¹⁴ Véanse, por ejemplo, los grabados de Theodore de Bry.

identificar que no se trata *exactamente* de palabras ni imágenes conocidas. En esta acuarela se revelan maneras y consecuentes efectos que localizan en la producción de Xul Solar de los años '20, interferida por codificaciones y tendencias de diverso orden (Simbolismo, Esoterismo, Expresionismo, experimentación vanguardista, entre otros). Además, deja ver el despliegue de elementos de un imaginario latinoamericano prehispánico visible en procedimientos formales de imbricación de palabra e imagen, a través de los que traza y proyecta un futuro de unidad para la región. Así, *Nana Watzin* entabla una relación paradójica de atracción y retracción con el observador contemporáneo (en tanto sujeto socio-histórico), especialmente con el latinoamericano, quien puede reconocer palabras y asociar las imágenes con otras depositadas en su conciencia, pero para reponer un sentido tiene que enfrentar la visión del conflicto entre estructuras y lenguajes heterogéneos.¹⁵ Así, en movimientos de familiaridad y *extrañamiento*, la virtualidad de sentidos de la acuarela se dinamiza y multiplica de modo que puede ser tramada en múltiples tejidos y redes. En este sentido y por las afinidades de Xul con teorizaciones de Vassily Kandinsky, nos recuerda sus reflexiones respecto de que las pinturas más impactantes son las que tienen capacidad ambigua de “atraer con gran fuerza al espectador y al mismo tiempo esconder su contenido profundo” (1992: 07).

La acuarela *Nana Watzin* en diálogo con un texto de Xul sobre Emilio Pettoruti, del mismo año (“Pettoruti”, 1923-24) operan en este capítulo en beneficio

¹⁵ Es pertinente recuperar a Jan Mukarovsky, quien afirma que el significado de una “obra” de arte pertenece a la conciencia colectiva y manifiesta el contexto social en que es interpretada, por ello se convierte en una totalidad con valor estético en el marco de procesos socio-históricos de recepción. Pues si bien pertenece al dominio de la comunicación real (donde el emisor remitiría a realidades desconocidas por el receptor) es, a la vez, su negación dialéctica en tanto remite a realidades seguramente conocidas por el receptor y que de ningún modo están contenidas en el objeto, que se constituyen en la experiencia del interpretante como miembro de una colectividad (192).

de una presentación o fundamento del tejido general en el que tramamos la producción de Xul, cuyas urdimbres serán profundizadas en las secciones siguientes. Ambos propician una lectura que irradia hacia nuestra interpretación de la utopía de integración latinoamericana de Xul y exhiben los diferentes ámbitos que la atraviesan e interfieren. Diversas marcas de *Nana Watzin* establecen relaciones con el pensamiento mítico precolombino que fundamenta la proyección utópica de Xul. Ya su título, escrito en el borde superior izquierdo, introduce la vinculación más evidente con el imaginario mesoamericano y, en particular, con el mito azteca de creación del quinto sol, donde *Nanahuatzin* es un personaje central. Se trata de un mito nodal en Mesoamérica en tanto narra el origen cósmico del tiempo-espacio primordial que otorga significación al acontecer histórico (León Portilla, 2006). Según la leyenda de los soles,¹⁶ cada era inicia con la creación del sol, garante de la vida, y finaliza con su destrucción. El ciclo se repite una y otra vez hasta la quinta era, en curso en el momento de la conquista. La creación del último, llamado sol de movimiento (*Nahui ollin*), se produjo en Teotihuacán, ciudad de los dioses, donde éstos se reunieron para alumbrar a la humanidad. Fray Bernardino de Sahagún relata, según sus informantes, que el arrogante dios *Tecuciztécatl* y el purulento y humilde *Nanahuatzin* se ofrecieron para arrojar a una hoguera y transformarse en el sol y la luna, mediante el fuego y el sacrificio. Cumplidos los rituales y penitencias, *Tecuciztécatl* se lanzó al fuego cuatro veces y las cuatro se arrepintió y se alejó. *Nanahuatzin*, en cambio, ingresó con los ojos cerrados y se consumió hasta convertirse en el nuevo sol. Avergonzado, el primero cumplió su misión, pero como ya era tarde, dio origen a la luna.

¹⁶ Véase, por ejemplo, *Historia general de las cosas de Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún (1992) y León Portilla (1961).

En *Nana Watzin* se impone a la vista un entorno natural (señalado por los árboles en el plano inferior y los astros en el superior), atravesado por bandas marrones, posibles columnas de un templo. La sección central de la acuarela muestra en simultáneo tres situaciones sucesivas del mito de creación del quinto sol, *yuxtaponiendo* tiempos diversos de la narración mítica:¹⁷ *Nanahuatzin* sentado en la hoguera en actitud de espera y entrega -PASIÓN- (brazos abiertos, cara vuelta al cielo), el mismo personaje, ya sin cuerpo material, ascendiendo en forma de llamas y humo y, por último, convertido en el sol, ubicado en el borde superior al centro. Abajo, a la derecha, se ve un personaje de rodillas, de carácter polivalente: puede evocar a otros participantes de la ceremonia, en acciones de oración, penitencia y ofrendas (hacia allí pueden apuntar las inscripciones ORA I ADO- RADA-SE O GER-MINA) también a *Tecuciztécatl*, quien se convertirá en la luna o a *Xolotl*, dios del sol descendente.¹⁸ La incorporación de estos dioses en la acuarela introduciría una negación de su tema central: el ascenso del sol es negado por la presencia del dios del ocaso y la entrega y sacrificio de *Nanahuatzin* tienen su contracara en la autopreservación de *Tecuciztécatl* y la huida de *Xolotl*.

Si especulamos sobre un posible recorrido de la mirada del observador por la acuarela, *Nanahuatzin* sentado en el fuego ocupa el centro de la composición, la fuerza visual de la flecha de mayor tamaño que sale de él, señala una posible

¹⁷ Vale recordar que la yuxtaposición temporal es característica del pensamiento mítico (Elíade, 2001; León Portilla, 2006) y –como veremos en este capítulo– es un procedimiento recurrente en textos de Xul.

¹⁸ *Xolotl*, dios del ocaso, participa de la ceremonia de creación de *Nahui ollin*. Luego de los sacrificios el sol y la luna permanecían quietos, dioses que observaban el sacrificio se arrojaron al fuego para darles fuerzas necesarias para moverse, pero *Xolotl* intentó huir varias veces para salvar su vida hasta que, convertido en un ajolote o *axolotl* (anfibio endémico del valle de México) fue detenido y asesinado. Para otra interpretación de los personajes véase el trabajo de Armando y Fantoni (1997), quienes identifican en la figura central una evocación a *Huitzilopotli*, dios del fuego.

dirección de lectura de la imagen: desde el centro (fogón) hacia la parte superior (sol). El color unifica dicha secuencia a través de naranjas, rojos y amarillos que comienzan en el fuego y terminan en el sol. Según estos indicadores visuales que orientan un movimiento de la mirada desde el fogón hacia el sol, nos parece que la lectura de la acuarela restituiría el carácter sucesivo de la escena central: el observador no vería las tres situaciones en simultáneo, sino en el orden en que ocurren en el relato mítico, restituyendo su carácter narrativo. El segundo movimiento de la vista trazaría la vertical inversa, descendiendo por la derecha desde el astro al personaje de rodillas.¹⁹ Supongamos que éste es *Tecuciztécatl*, quien se convertirá en la luna, entre ambos y el ave existe una unidad de color a través del lila, que traza un triángulo en cuyos vértices se ubican las tres figuras. Ello completaría el movimiento de la mirada, que ascendió desde *Nanahuatzin* al sol y descendió desde allí a *Tecuciztécatl*, trazando ahora una diagonal ascendente desde él hacia la luna en la que se transformará (en el medio de la diagonal -y centro visual de la acuarela-, se encuentra el rostro de *Nanahuatzin*, cuya nariz es del mismo color lila que las tres figuras que conforman el triángulo). Como en la escena central, en el sector del personaje de rodillas se repetiría la operación de trasladar a la simultaneidad del plano momentos sucesivos en el tiempo que serán *leídos* en orden secuencial: abajo a la derecha, el dios aún no se arrojó a la hoguera, arriba a la izquierda la luna ya se encuentra en el cielo.

¹⁹ El recorrido de observación hacia la parte inferior sigue la banda amarronada, pasando también por el ave y las palabras superpuestas y yuxtapuestas a ella (COMO XOLOTL y Á XOLOTL CAN) que remiten al descenso del sol. Sólo en esta sección de la acuarela la escritura sigue una ordenación espacial descendente, indicando a la mirada dicho trayecto: Á XOLOTL CAN se lee de manera vertical de arriba hacia abajo, única escritura de esa forma. Asimismo, ORA I ADO- RADA- SE también se lee bajando la vista por el contorno del personaje de rodillas.

Este recorrido de lectura imaginario a través de posibles movimientos de la vista (hacia arriba cuando el sol asciende, hacia abajo cuando desciende y de nuevo arriba al subir la luna) puede sugerir que en *Nana-Watzin* el nacimiento del sol de movimiento (y con él de la nueva era humana) resulta tensado entre elevación y declive, cielo e inframundo, inicio y fin. La forma sensible producida por Xul se afina en la simultaneidad por su presencia formal, pero promovería en sus efectos de lectura un movimiento en *zigzag* de ascenso y descenso que restituye la secuencialidad temporal de la narración. Quizá *Nana Watzin* manifiesta una manera de trasladar al espacio visual cierto ritualismo del narrar, que supone una recreación del tiempo sagrado y una dispersión temporal en la simultaneidad de la imagen. Para profundizar esta perspectiva nos parece necesario interrogar montajes de imagen y palabra (los dominios que se despliegan en torno a cada una), recalando en concepciones místicas de Xul y en su proyección utópica latinoamericana, como emergente de su participación en el campo cultural de los años '20.

Signos visuales y verbales hacia efectos narrativos

La percepción de la imagen, señala Barthes, siempre supone una categorización inmediata verbalizada, su contenido no puede describirse fuera de la lengua, es decir, no puede suponerse una descripción literal que no esté atravesada por un segundo mensaje lingüístico, con los modos particulares en que cada lengua connota lo real. Por tanto, las connotaciones de la imagen tienden a coincidir con los planos de la connotación lingüística. “No solamente se percibe, se recibe, sino que se lee” (Barthes, 1986, 15), afirma, a partir de un reservorio de signos que conducen a un código y obligan a un desciframiento. En *Nana Watzin*, dos estructuras diferentes,

lingüística y visual, soportan de modo concurrente la carga informativa y simbólica, es decir, en este caso, de modo explícito, imagen y palabra carecen de autonomía estructural y requieren una de la otra para completarse. Aunque el conjunto informativo se funde sobre el sistema visual, de mayor peso, el verbal amplifica la imagen al punto que la connotación parece su resonancia, dándose un proceso de naturalización de un imaginario cultural gracias a que la palabra facilita y orienta el acceso a la imagen.²⁰ Lo mismo ocurre a la inversa, el texto verbal aislado no resulta suficiente para desencadenar en el lector “actos de representación” (Iser, 66) mediante los cuales se haga presente el sentido.

En el tratamiento de signos visuales y verbales en *Nana Watzin* se observan procedimientos compositivos comunes que identificamos como: simplificación, yuxtaposición, aglutinación y superposición. Una breve presentación de cada uno permite detectar una estrategia compositiva subyacente: el *montaje* en tanto unión no sintética de lo diverso (Didí-Huberman). Ello explicaría efectos paradójales de atracción (familiaridad) y retracción (extrañamiento) que la acuarela produce, ya que ofrece al receptor elementos fáciles de reconocer por separado, pero que resultan ajenos *montados* entre sí (por ejemplo y desde lo inmediatamente perceptible, lo verbal y lo pictórico). Vale recordar que la perspectiva del productor frente al mundo se manifiesta en la manera de realizar el texto (Iser: 65), por tanto la elección del montaje entre cualquier otra posibilidad compositiva revelaría “tomas de posición” (Bourdieu) de Xul en el campo cultural de los años '20 y sus intervenciones en él. El análisis de los procedimientos textuales que materializan el montaje como estrategia

²⁰ Véanse los conocidos análisis de Barthes respecto de la fotografía publicitaria (1986). Pese a las distancias entre ésta y la acuarela, en ambos casos se trata de textos compuestos por estructuras lingüística y visual correlacionadas.

general sería una manera inicial de aproximarnos a un eje de interés de esta tesis, su proyección utópica latinoamericana.

Si bien imagen y palabra conforman unidades heterogéneas e irreductibles y pareciera preciso el análisis de cada estructura por separado o de los modos como se reenvían y completan entre sí, aquí la división entre ambas, por no ser transparente, en realidad obliga a un estudio integrado. De ahí que entendamos necesario incluir en el análisis del sistema lingüístico rasgos propios de la producción visual (color, grosor de la línea, relación figura-fondo, entre otros) y viceversa. Y precisamente en atención a las marcas comunicantes entre ambos registros, identificamos procedimientos compositivos que trazan correspondencias formales en el tratamiento de imágenes y palabras, produciendo circulaciones semánticas entre ambas, constitutivas de posibles “sentidos”²¹ de la acuarela.

Un procedimiento recurrente es la simplificación, aplicada a la escritura, el dibujo y la pintura. La simplificación puede entenderse como una “desviación”²² respecto de códigos de representación establecidos, en beneficio de tornarlos más simples y accesibles. En *Nana Watzin* se observa con relativa facilidad en el dibujo, que sólo presenta elementos constitutivos de las formas sin sus detalles (alas sin plumas, leños sin corteza, etc.), ni acabados que oculten las figuras geométricas simples que las componen. Lo mismo se aprecia respecto del color, empleado en su

²¹ Asumimos que el sentido no se encuentra en el texto, sino que se hace presente como actualización de la estructura textual “en la conciencia representativa del receptor” (Iser: 66). Asimismo, se entiende, siguiendo a Barthes (1986), que la imagen despliega diversos niveles de sentido superpuestos, referidos a la comunicación, significación y significancia. Este último, al que denomina *obtusos*, no tiene lugar estructural, es añadido, discontinuo y abierto al infinito del lenguaje.

²² Resulta operativo considerar la “desviación” en términos de Iser, en relación con las “normas de expectativas del lector” (148), en lugar de rebeldía ante la normatividad lingüística. En palabras de Darbyshire que Iser recupera, las estrategias del texto que constituyen el estilo son desviación hacia el sentido: “deviation into sense” (149).

mayoría de forma plana (sin pasajes), en una gama reducida y sin emulaciones de volúmenes, texturas o claroscuros correspondientes a objetos externos. Señalamos dos ejemplos: la luna y los árboles. Las características plásticas²³ de ambos (color, forma, espacialidad y textura) están simplificadas de modo tal que sólo se presentan elementos mínimos e indispensables para identificarlos (descifrarlos) y relacionarlos con el resto de los signos visuales y lingüísticos. De esta manera, la luna en *Nana Watzin* es una forma circular, ubicada en el plano superior, los árboles son rombos verdes, en el inferior. La ubicación espacial respecto de *abajo* y *arriba*, junto con una similitud de las formas con los “modelos de realidad” (Iser) conocidos por el receptor, propician un efecto de desciframiento, que no requiere más elementos que los ofrecidos (no es necesario que los árboles tengan tronco u hojas, ni que la luna sea blanca o brille). Como tal, la simplificación es un procedimiento de selección dentro de un repertorio de códigos culturales, tendiente a facilitar “actos de comprensión” (Iser), desde un distanciamiento de los códigos convencionales

La simplificación también se observa en los signos lingüísticos de *Nana Watzin*, en este caso mediante el sometimiento de la lengua escrita al habla:²⁴ al pronunciar la expresión “se exalta” suele omitirse una *e* por engarce fonético y acumulativo; en consecuencia, en la acuarela se lee la contracción S’EXALTA tal como suele pronunciarse y escucharse, de ahí el apóstrofo que reemplaza una letra y el

²³ Sobre signo icónico y plástico y sus componentes, véase Joly 2012.

²⁴ Las diversas propuestas de Xul para transformar el español apuntan, en gran medida, a volverlo más *simple* y accesible para el usuario. Por ejemplo, en su traducción y versión libre de poemas de Cristian Morgenstern, publicada en *Martín Fierro*²⁴ prevalece el procedimiento de simplificación y, en función de ello, una adaptación de la escritura al habla rioplatense, propiciando familiaridad en el receptor. Además de simplificaciones presentes en *Nana Watzin*, aplicadas a otras palabras -como “d’ellas” (115) y “hai” (114)-, se observan en el texto, otras como omisión de la *u* muda en *que-qui* y eliminación de los sufijos *ción*, *miento* y *dad* (“*séntio*” por *sentimiento*, “*dívini*” por *divinidad*), bajo el argumento de que son “inútiles y feos” (113).

espacio faltante entre las palabras.²⁵ Con similar criterio, la escritura del nombre *Nanahuatzin* no responde al original en *nahuatl*, sino al sonido más familiar del morfema *wa*.²⁶ NANA-WATZIN; del mismo modo utiliza *i* en lugar de *y*, eliminando variaciones visuales no perceptibles en la pronunciación. El procedimiento de simplificación manifiesta una concepción lingüística (y social) de Xul, según la cual el lenguaje es un repositorio de palabras y reglas que pueden ser usadas, intercambiadas o modificadas por el hablante según necesidades específicas, de modo que se potencie tanto la lengua como el sujeto que la utiliza.²⁷ La convicción de que todo sistema o estructura puede modificarse, especialmente, en beneficio de volverlo más simple y útil, motiva proyectos estéticos diversos de Xul, no circunscriptos a los años '20 y formulados en sus escritos, como la modificación del teclado de piano o el programa de mejoras para el español que presenta en el Archivo General de la Nación en 1962.²⁸

²⁵ Este uso de los apóstrofes es característico del inglés, idioma sobre el que Xul afirmó que si no fuera por su fonética y ortografía “caprichosas” podría ser vehículo de comunicación mundial “por lo simple de su gramática” (“Conferencia pronunciada en el Archivo General de la Nación en 1962”, Solar 2006, 199).

²⁶ Dado que Xul también actualiza mitologías andino-amazónicas, resulta pertinente señalar que en aymara se utiliza el sufijo *-wa* para describir una situación real en el presente progresivo, en proceso de cambio. Similar al verbo castellanos *estar*, *-wa* indica un estado dinámico. En palabras de Del Carpio y Miranda Luizaga “es la fuerza o energía vital que no se la puede separar de la esencia de la vida ni siquiera como palabra” (2008: 80).

²⁷ Puede apreciarse cierta sintonía entre las concepciones de Xul y las del joven Borges, quien en su ensayo “El idioma infinito” se propone “despertarle a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas si está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo.” Sobre el final del texto, Borges, afirma: “estos apuntes se los dedico al gran Xul-Solar, ya que en la ideación de ellos no está libre de culpa” (2: 40).

²⁸ Lo mismo se observa en su texto “Propuestas para más vida futura. Algo semitécnico sobre mejoras anatómicas y entes nuevos”, publicado en 1957 (dedicado a las posibles mejoras del cuerpo humano que podrían hacerse gracias a la tecnología) y en numerosas acuarelas, como *Mestizos de avión y gente* (1936) o *Vuel Villa* (1936), acompañada de un texto homónimo sobre las ventajas de construir una ciudad voladora que reemplace el anclaje territorial de nuestra forma de vida. Precisamente la conferencia que dicta en el Archivo General de la Nación en 1962, un año antes de su muerte, ofrece un programa de mejoras para el español, pensado para corregir sus defectos y fallas. Los ejemplos

Otro procedimiento destacado es la yuxtaposición, observable en el tratamiento de las imágenes y su relación con las palabras. En términos plásticos, la yuxtaposición supone la máxima tensión de proximidad entre elementos, orientando la percepción hacia su unión en una nueva imagen o estímulo visual. Ejemplos clásicos de este procedimiento son los retratos de Arcimboldo (estudiados por Barthes, 1986), en los que los rostros surgen como efecto de la yuxtaposición de unidades como frutas o plantas. En *Nana Watzin*, en cambio, los objetos yuxtapuestos son unidades no figurativas, por mencionar uno: el signo visual ave está compuesto por figuras geométricas, cuya unión lado a lado produce como efecto la imagen de un pájaro. No obstante, si las formas no estuvieran yuxtapuestas, sino dispersas en el espacio, no se vería un pico, un ojo, dos alas, etc., sino una línea, un círculo, dos rectángulos. Es decir que el ave (como las llamas o el estandarte, entre otros.) se configuraría en los actos de representación del receptor, y como resultado de la yuxtaposición de unidades no significativas.

Desde lo expuesto diríamos que la yuxtaposición y la simplificación en *Nana Watzin* hacen surgir la referencialidad de los signos visuales sobre una base de figuras geométricas no representativas. De este modo, Xul articula dos tendencias de la pintura tradicionalmente opuestas: figuración y abstracción. Su unión en un mismo espacio pictórico se produce como operación de montaje, en tanto supone que el receptor las vea y reconozca por separado (vemos tanto rombos, triángulos o rectángulos como árboles, llamas o altar) y que, en simultáneo, las articule en nuevas unidades: un templo en un bosque o selva, una hoguera ceremonial, etc. En *Nana*

(elegidos entre muchos otros) exhiben una concepción de que lo existente es mejorable y los límites (entre lenguajes, saberes, religiones, naciones, etc.) son franqueables en la práctica creadora. A ello se orienta el procedimiento de simplificación, como vaso comunicante de diversos ámbitos de la producción de Xul.

Watzin, la yuxtaposición de signos visuales y verbales orienta hacia un efecto de puesta en relación, propiciando la formación de nuevas unidades de sentido, no adjudicables a imagen o palabra por separado, sino a su conexión. Una modalidad de la yuxtaposición aquí es la ubicación lado a lado de signo visual y verbal (leña mostrada junto a leña escrita, sol mostrado y sol escrito), proximidad que propicia una relación solidaria entre ambas y un desplazamiento de significados de la palabra a la imagen que la acompaña. También es el caso de la inscripción ORA Y ADO-RADA-SE junto al personaje de rodillas: así, el texto verbal actúa como guía de interpretación del visual, facilitando que se asocie la posición corporal con la acción de rezar. Los ejemplos descriptos se corresponderían con lo que Barthes denomina función de “anclaje” del mensaje lingüístico, en tanto actúa como ancla que controla la polisemia de la imagen.²⁹

La yuxtaposición se complementa con otros dos procedimientos: la aglutinación y la superposición. Nos parece que promueven efectos equivalentes: la configuración de núcleos significantes a través del desplazamiento de significados y sentidos posibles entre signos verbales y pictóricos. Si bien la aglutinación -unión de dos o más palabras para formar una nueva- es observable en la inscripción ÁLAMAMATERRA, no cobra fuerte presencia en *Nana Watzin*, pero resulta dominante en la morfología del *neocriollo* (con palabras como “macrocorazón”).³⁰ La superposición consiste en ubicar un objeto encima de otro y en este caso se observa por transparencias de color y continuidad de la línea de dibujo en elementos que se

²⁹ Sobre la relación entre signos lingüísticos y visuales, véase Barthes, “La retórica de la imagen” (1986) y Joly, “imagen y significación” (2012).

³⁰ Véase Nelson (2012).

encuentran en planos solapados.³¹ Este procedimiento ofrece un ejemplo de la función de “relevo” (Barthes) del signo lingüístico respecto del visual, marcada por la transferencia a la imagen de referencialidades y sentidos que difícilmente podrían producirse: la frase ALTAR ÁLAMAMATERRA TLAZOLTEOTL superpuesta a un rectángulo negro e inclinado le confiere propiedades semánticas de un altar. Es, quizás, una asociación difícil de realizar en la percepción, si no se contara con la mediación del texto verbal.



Xul Solar, *Nana Watzin* - detalle

Un ejemplo nodal hacia pretendidos efectos interpretativos de la acuarela se observa en la yuxtaposición de cada uno de los leños (mostrados y escritos) y la inscripción PASIÓN. En nuestros códigos culturales la palabra *pasión* puede evocar, por ejemplo, fuego, fogosidad, ardor... por lo que resulta una relación congruente con los leños y el fogón. También puede sugerir sexualidad, sensualidad, deseo, de modo que junto a esta palabra, los leños de madera se cargan de otros posibles sentidos, pudiendo evocar el miembro viril, el falo, aun la erección. Ello transfiere, entonces, connotaciones fálicas a las llamas, flechas ascendentes y de tonos rojizos y cálidos, tendientes a vincular con la sangre. Sumado a las asociaciones culturales, por

³¹ Por ejemplo el humo, la luna y la columna marrón izquierda se superponen entre sí, volviendo confusa la identificación de qué se encuentra atrás y qué adelante. Lo mismo ocurre respecto de las llamas y el personaje central o los leños, el altar y el caldero, entre otros.

definición la palabra *pasión* es el acto de padecer, lo contrario a la acción, es decir, un estado pasivo del sujeto. En el horizonte cristiano, los tormentos de Jesús son conocidos, precisamente, como la Pasión de Cristo. Ello introduciría otro diálogo semántico entre la palabra y las imágenes, que pondera el sacrificio de la divinidad (el hijo de Dios o *Nanahuatzin*, personaje sentado en el fuego), así como su entrega y sufrimiento pasivo (en la cruz o en la hoguera sacrificial, analogizados por la interpretación derivada).

Para que la referencialidad de las palabras insuffle las imágenes y viceversa, la proximidad y solapamiento entre ambas implica, además, propiedades visuales equivalentes.³² Pensamos que los procedimientos descriptos brevemente establecen un diálogo entre imágenes y palabras mediante el cual posibles significados depositados en la conciencia colectiva, circulan y se transfieren de unas a otras. Como afirma Barthes, cuanta más proximidad hay entre signos lingüísticos y visuales, menos parecen connotarse (1986). Por este tipo de montaje y por la cercanía, el texto visual orienta la materialización en los actos de recepción de efectos narrativos y simbólicos: la yuxtaposición y superposición de signos visuales y verbales permite inferir, por ejemplo, que el fuego es alimentado por la pasión y el deseo, que el personaje central (*Nanahuatzin*) se entrega al fuego y se exalta o que las llamas sagradas se yerguen hacia el sol, entre otros. Del mismo modo se entiende que el personaje de rodillas no se exalta ni asciende, sino que ora y adora.

³² Por ejemplo S'EXALTA sigue la diagonal que traza el tocado y PASIÓN aparece repetida en direcciones diversas, según la orientación de los leños. Asimismo, SACRA FLAMA PAL SOL acompaña la curvatura del círculo solar, mientras que ORA I ADO-RADA-SE se fragmenta en líneas descendentes en contigüidad con la forma del personaje y sus accesorios. Boido sostiene que la fragmentación del componente verbal en *Mansilla 2936* (1920) de Xul establece una interdependencia entre el elemento pictórico y el lingüístico en la que lo visual “matiza y elabora” (2012a: 37) los fragmentos verbales, abriendo nuevas posibilidades de significación.

Éxtasis y operaciones de montaje

Los modos de imbricar palabra e imagen en *Nana Watzin* orientarían a una estrategia subyacente, el *montaje* (inherente al lenguaje audiovisual), un tipo de unión entre estímulos visuales que no tiende a la fusión, sino a la multiplicación. Es decir, una unión entre elementos diversos cuyo enfrentamiento genera nuevos sentidos, ausentes en cada fragmento por separado (Didí-Huberman, 2016). Como se sabe, el *montaje* pone de manifiesto el conflicto que emerge de la confrontación entre elementos diversos u opuestos que se interpenetran sin perder su independencia. Tomado del ámbito cinematográfico remite, de modo ineludible, a Sergei Eisenstein. Afincado en el materialismo dialéctico, el cineasta propone el montaje como una idea que nace del conflicto entre fragmentos independientes: una imagen abstracta que emerge de imágenes concretas.³³ Didí-Huberman afirma que se trata de una *dialéctica heterodoxa* en tanto los contrarios no sintetizan contenidos de significación, sino que en su conflictiva coexistencia exhiben una potencia que desborda los límites de la representación, haciéndola salir fuera de sí. Nos parece que el montaje opera en todos los niveles de organización de *Nana Watzin* y por su particular vinculación de narración temporal y texto verbal en la imagen resulta pertinente tomar un procedimiento del dominio audiovisual.

Como se dijo, los modos como se traman imágenes y palabras promueven la persistencia de los dos lenguajes y la emergencia de imágenes mentales, ausentes en la forma sensible, resultantes de la unión conflictiva de estímulos visuales y verbales.

³³ Un ejemplo destacado sería la conocida escena de *El acorazado Potemkin* de Eisenstein, replicada en *Los miserables*, en las que se suceden un cochecito con un bebé descendiendo sin control la escalera, los cosacos ascendiendo y el gesto de horror de una mujer. El atropello del niño de parte de los cosacos, su muerte ante los ojos de la madre y el anuncio del irremediable aplastamiento que sufrirá el levantamiento sólo emergen en la mente del espectador.

Ello complejiza posibles efectos de lectura, al dirigir alternadamente la mirada y la interpretación hacia signos visuales y pictóricos que actúan como fragmentos de significados generales emergentes de su puesta en relación. Asimismo, los procedimientos de aglutinación, superposición, simplificación y yuxtaposición (que no sólo atañen a la unión de lo pictórico y lo escrito, sino también a la organización interna de cada lenguaje) se afincan por su parte, en el montaje. Mediante dichos procedimientos, imágenes y palabras conforman nuevas unidades de sentido, a la vez que persisten visibles y reconocibles como elementos independientes.

Las maneras como se entran en *Nana Watzin* palabra/imagen, figuración/abstracción, visualidad/oralidad, español/portugués podrían organizarse en función de los principios del montaje analizados por Didí-Huberman, en tanto privilegian el corte que separa antes que el pegado que reúne, y proyectan en la espacialidad el conflicto entre fragmentos diversos o abiertamente inconmensurables. Sería una proyección que “pone en *ritmo* más que en síntesis” (2016: 31) y desborda los sentidos independientes de la representación para promover la emergencia de imágenes nuevas, nacidas del conflicto. Desde esta perspectiva, la propia materialidad de *Nana Watzin* se afinca en el *montaje*, ya que de todas las técnicas pictóricas, la acuarela es la única en la que dibujo y pintura se interpenetran y disputan protagonismo en la composición de la imagen. Esto se debe a que el color es aplicado en capas delgadas semi-transparentes, por lo que no adquiere el espesor suficiente para ocultar las líneas de contorno del lápiz (ni siquiera las desestimadas por el artista, pues el surco de una línea borrada queda marcada en el papel). Por tanto, la configuración visual de imágenes pintadas en acuarela se produce por una competencia entre superficies de color (pintura) y formas delimitadas de un fondo (líneas). En *Nana Watzin* se observan dos tipos de líneas de contorno rivalizando con

el color: unas dibujadas por arriba de la pintura, es decir luego de la aplicación del color (por ejemplo, la superposición de llamas-flechas, las figuras antropomorfas, la luna, los árboles) y los trazos iniciales de dibujo que una materia pictórica más densa hubiera ocultado bajo la pincelada (véase los bordes del sol o del humo), pero que la acuarela, por su alto porcentaje de agua, no puede disimular.³⁴

En este sentido, cuando por ejemplo Walter Benjamin reflexiona sobre qué determina una composición visual, si la línea o la pintura, debe aclarar que la acuarela es el único caso en que ambas se reúnen y son visibles en simultáneo. Benjamin concluye que un cuadro no se constituye sobre el dibujo sino sobre la pintura en la medida en que ésta remite “*a algo que no es sí misma*” (2015, 141): la palabra. Afirma que el lenguaje verbal es invisible en el medio pictórico hasta que se revela nombrándolo.³⁵ La notoria visibilidad de las líneas de contorno en *Nana Watzin* entorpece la relación descrita por Benjamin entre pintura (como visualidad) y sistema lingüístico (como medio de los significados a los que reenviaría), *montando* un tercer campo que se interpone entre ambas: el dibujo. A ello se suma una cuarta intermediación constituida por la palabra, en este caso como visualidad (la *imagen/palabra*) dentro de la cual se *montan* fragmentos independientes pero relacionados, de portugués, español y *nahuatl* (en nombres propios). A su vez, en el dibujo se *montan* figuración y abstracción, geometría pura y representación.

³⁴ En el marco de las vanguardias históricas la visibilidad de líneas de contorno en imágenes figurativas suele involucrar un distanciamiento de códigos de producción visual propios del realismo, pues quiebra la ilusión óptica y actúa como un señalamiento de que se trata de un dibujo, por tanto de una creación no una reproducción de la realidad. Entre los pintores que la crítica identifica como influencias de Xul (véase Gradowski, 1994; López Anaya 2002) puede verse con claridad en Paul Klee y el Expresionismo. A su vez en el medio nacional en los años '20 lo utilizan, por ejemplo, Ramón Gómez Cornet, Norah Borges, Horacio Butler, Alfredo Gramajo Gutiérrez.

³⁵ Se han señalado reflexiones de Barthes sobre las mediaciones del lenguaje verbal en la constitución de la pintura. Véase “¿Es un lenguaje la pintura?” (1986).

Pensamos que para esta intrincada lista de operaciones de montaje, que se descubren como veladuras en *Nana Watzin*, valen las palabras de Didi-Huberman sobre la *dialéctica heterodoxa* del montaje en Eisenstein: “la imagen estalla para formarse, *se forma para salir de sí*, extasiarse y extasiarnos al mismo tiempo” (2016: 31).

Si se asume con Didi-Huberman que el montaje persigue la salida de la unidad hacia lo múltiple y que por ello constituye una dialéctica heterodoxa del *éxtasis*, sería posible atender a una conexión entre dos dominios centrales en la vida de Xul: la producción plástica y la práctica mística, puesto que ambos tenderían al *éxtasis* en el sentido que le diera Plotino, esto es: *salir fuera de sí*. Vale señalar en beneficio de esta conexión que en 1924, luego de su experiencia iniciática con Aleister Crowley, Solar alcanza comprensión y dominio del método para *visionar*,³⁶ que practicará a lo largo de su vida (Cfr. Artundo2017; Nelson 2012). A pedido de su maestro registra por escrito el proceso de aprendizaje, destacándose sus propósitos:

To rewrite the Yi King describing each hexagram by means of pure vision. To make 64 *symbolic drawings of short prose or poetical descriptions* but with the most careful attention to a *uniform method of presentation* (16/05/24, en: Nelson 22. Destacado nuestro).³⁷

Dibujos simbólicos como prosa, descripción como poesía, *los lenguajes* como un único gran lenguaje, la imagen y la palabra imbricadas en un método

³⁶ El acercamiento de Xul al misticismo comienza en sus años en Europa, mediante lecturas de Elena Blavatski y Rudolf Steiner, a cuyas conferencias asiste en 1923, en Stuttgart. Unos meses después se instruye en la práctica visionaria con Aleister Crowley y desde 1929 él mismo es instructor de la rosacruzana Logia Keppler. Las “visiones” de Xul forman parte de una práctica de meditación orientada por hexagramas del I Ching, tendiente a propiciar el ascenso espiritual hacia un plano divino donde es posible alcanzar revelaciones extáticas. Desde 1924 hasta su muerte, Xul registra sus visiones por escrito, en su gran mayoría en *neocriollo* y mediante imágenes (véase Artundo 2017).

³⁷ “Para reescribir el Yi King describiendo cada hexagrama por medio de la visión pura. Para hacer 64 *dibujos simbólicos de prosa breve o descripciones poéticas* pero con la más cuidadosa atención a un *método uniforme de presentación*” (Traducción y destacados nuestros).

uniforme. La cita permite vincular montajes de lenguajes artísticos observados en *Nana Watzin*, atravesados por una concepción mística respecto de correspondencias universales entre todo y todos, en cuyo marco la *salida de sí* de la imagen podría funcionar como metáfora del *éxtasis*. De esta manera, la convicción de una analogía universal, descifrable en el arte y en la práctica visionaria, resultaría más que un dato biográfico de Xul porque signaría sus modos de producción, que particularizamos en las operaciones de montaje: éstas suponen disipamiento de límites entre ámbitos y lenguajes artísticos y su reemplazo por correspondencias simbólicas que contienen la poesía, el lenguaje musical, oral, escrito y pictórico, así como por analogías entre lo artístico y lo no artístico.

“Pettoruti” o la visualidad de la escritura

Un análisis de “Pettoruti”,³⁸ texto de Xul sobre su colega y amigo, escrito en 1923, ofrece elementos para interpretar en densidad la concepción que indicamos, visible en desplazamientos y equivalencias entre lenguajes, hacia un enriquecimiento de nuestra lectura de la acuarela. El texto escrito bascula sobre dos ejes interdependientes: una valorización de Pettoruti y la necesidad de un arte nuevo americano. Ambos se anuncian desde el primer párrafo: “Digamos del pintor argentino PETTORUTI, uno de la vanguardia criolla hacia lo futuro. ¡Y también algo pro arte en nuestra América!” (98). En dicho marco, las referencias a cuadros del platense se traman en intertextualidades con artistas e intelectuales de la región. En el segundo párrafo resuenan la metáfora antropofágica de Oswald de Andrade

³⁸ “Pettoruti” (1923-24). Si bien es un texto inédito en vida de Xul, es una versión previa del artículo sobre Pettoruti que publica en *Martín Fierro* en 1924 con algunas diferencias.

(“asimilemos sí, lo digerible”, 99), la transformación de las razas de Vasconcelos (“tampoco somos más de sola raza roja”, “misión de raza que se alza”, 99), así como el tipo de unidad idiomática con España que plantea Henríquez Ureña (“las cadenas invisibles (las más fuertes son) que en tantos campos nos tienen aún como COLONIA, a la gran AMÉRICA IBÉRICA con 90 millones de habitantes”, 99).

Aún antes de leer el texto, desde una *mirada* general se percibe una ponderación de la visualidad de la escritura, tal como se describió en *Nana Watzin*. Por ejemplo: “se amontonan cubos-cilindros planos, resulta = un retrato muy hondo – R e v e l a c i ó n -” (101). Es decir, se produce una articulación entre escritura y visualidad que rompe la ortopedia de la gramática y la puntuación mediante guiones para destacar palabras en el espacio (más que para generar pausas sintácticas), subrayados, mayúsculas, puntos suspensivos antes de las sangrías, espaciados entre caracteres e interlineados distintos entre párrafos irregulares. La organización general del texto, en cierta forma recuerda la de *Nana Watzin*, pues los temas centrales parecen emerger de entornos sobrecargados y no jerarquizados, donde los elementos se yuxtaponen sin un arreglo evidente en la primera lectura. Esta modalidad constructiva desautomatizaría la recepción, generando efectos de atracción y retracción del lector equivalentes a los que la acuarela propicia:

Como la poesía, como la música, la pintura es lenguaje que hay que aprender para bien comprenderlo, no en escuelas o libros, sino en nosotros mismos, sea creando, sea reviviendo es -recreación- belleza. Las varias artes son lenguajes corrientes y siempre simultáneos en mundo superior.

Lo pintoresco aquí pierde importancia. El artista se traduce en elementos plásticos, paralelos en el espacio y en las formas, que en tiempo reviste su alma, sintiendo.

Como música escrita, las relaciones entre masas, líneas, representan al tiempo.

Algunos diagramas é isocurvas son puras melodías, como un bello dibujo es polifónico.

Un creador saca, elige de su ilimitada riqueza interior nuevos objetos, concretos o abstractos, y luego los coloca en la realidad formándolos, -

nombrándolos- para identificarlos, según su propias analogías con lo ya clasificado.

... Como los chinos al hacerles prole la nombran con lo más cercano en cada caso... (103)

Los párrafos citados muestran un modo *zigzagueante* de discurrir entre temas, que parece fugar y volver a anclar, una y otra vez, a medida que se avanza en la lectura.³⁹ Dicho movimiento de la escritura se puede observar en desplazamientos temáticos: del aprendizaje que inicia en el exterior del artista al que inicia en su interior, de la relación entre las artes a su indiferenciación en el plano espiritual, de la expresión espacial a la temporal, de la creación de algo nuevo a su analogía con lo existente. De este modo, cada idea es seguida por su negación, y en lugar de avanzar un paso más hacia la síntesis de ambas, cada nuevo párrafo introduce otra idea, produciendo una fuga respecto de los anteriores. Como anclajes y hacia la cohesión y coherencia del todo, permanecen referencias a la música y al sonido (fugas, tiempo, melodía, polifonía), que se corresponden con la base rítmica de una escritura *zigzagueante*.⁴⁰ Los principios de una *dialéctica heterodoxa* del montaje identificados en *Nana Watzin* operan también en la organización de “Pettoruti”, con una tendencia a la multiplicidad que “pone en ritmo más que en síntesis” (Didí-Huberman 2016, 31).

El uso reiterado del nexos comparativo “como” (*como* en fugas, *como* música escrita, *como* la poesía, *como* un bello dibujo, etc.) refuerza la posible existencia de unidades equivalentes con propiedades comunes y transitivas de un lenguaje a otro. A su vez, parece indicar un carácter intransferible del conocimiento, sólo transmisible

³⁹ Eisenstein toma precisamente la imagen del *zigzag* para expresar la proyección en la espacialidad de la imagen *montada* que nace de entrar en conflicto con otras (Didí-Huberman 2016).

⁴⁰ Más adelante retomamos este punto mediante el trabajo de Cintia Cristiá (2011).

mediante ejemplos, equivalencias, símbolos, metáforas. La transitividad y la equivalencia que Xul subraya desde lenguajes diversos, manifiestan una concepción abarcadora del vínculo entre espiritualidad y naturaleza. Un pasaje del texto dice: “el arabesco, es decir la melodía, el discurso del alma, pugnaba por libertad, saltaba a menudo del natural a lo metafísico, se libraba a menudo de esta jaula realidad, a retozar por otro mundo, como en fugas la música se explaya” (100). La práctica artística aparece como vehículo de captación de las correspondencias que unen mundo espiritual y material, lo uno y lo múltiple. En la cita precedente se repite, además, el encadenamiento de oposiciones en *zigzag* (de lo natural a lo metafísico, de la jaula realidad a otro mundo) que, como ya vimos, no deriva en síntesis, sino en apertura, nuevamente expresada en términos musicales a través de la referencia a la fuga que cierra la frase.

Vale anotar brevemente que la naturaleza intransferible de la experiencia, los pasajes del mundo material al espiritual y la existencia de correspondencias y analogías universales remiten a una concepción anterior a la científica moderna, en la que el problema del conocimiento no es el de la relación entre un sujeto y un objeto, sino entre lo uno y lo múltiple, es decir entre el saber divino, único e inteligible y las singularidades humanas, sensibles (Agamben 2007). La actualización de dicha concepción en el siglo XIX y comienzos del XX se produce de la mano del misticismo (al cual Xul adhiere) cuyo carácter específico es la conjunción de saber humano y divino. En el terreno del arte, a su vez, es infundido por el Simbolismo (recordemos que el símbolo es un medio de comunicación con el misterio de las cosas) y por el Expresionismo alemán (que concibe el arte como medio hacia la espiritualidad). De modo que la vertiente religiosa-esotérica engarza, en la producción de Xul, con otras provenientes de la poesía y de una zona espiritualista de

la pintura vanguardista europea. De dicha conjunción, el artista y el visionario resultan uno mismo, pues ambos buscarían la realidad secreta de las cosas “entre bosques de símbolos” (Baudelaire), siendo mediadores entre lo uno y lo múltiple.⁴¹

La articulación de lenguajes artísticos observada en *Nana Watzin*, puede entenderse como expresión de una concepción espiritual, dadora de sentido de decisiones estéticas. En varios pasajes de “Pettoruti” (uno de ellos ya citado), así como en otros textos de Xul sobre su amigo, se repite una interconexión entre necesidad musical, plástica y poética, como determinantes del proceso artístico y en diálogo con la búsqueda de correspondencias universales, en “Pettoruti” afirma:

La necesidad musical le pedía libre juego en movimientos y masas, regir según su rítmico despotismo. La necesidad plástica lo llevaba a un mayor resultado de los volúmenes y de los valores, a una violentación del color; a un equilibrio arquitectónico tan cerrado como no se encuentra nunca en la natura confusa por tan rica, toda una, mas ilimitada. La necesidad poética basaba el cuadro entero en el sujeto, que dicta y justifica todos los elementos y medios a emplear (100).

Asimismo, la idea de ciertas necesidades que compelen al artista a producir tiene fuerte presencia en *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky, cuya propuesta

⁴¹ Diversos componentes de *Nana Watzin* sugieren ascensión espiritual (necesaria para una revelación de lo divino). Si observamos detenidamente la acuarela se ve un ritmo de composición ascendente: tanto las bandas marrones del fondo, como las escenas figurativas del frente se estructuran sobre líneas verticales. Las referencias al cielo y la tierra -ya descriptas- indican el ascenso desde el plano terrenal al celeste. Las flechas que salen del fuego proyectadas hacia el sol refuerzan dicha imagen, así como la dirección del rostro de la figura central, los apoyos inestables que dan sensación de suspensión en el aire y la asociación del personaje de rodillas con el pájaro que se encuentra sobre él, unidos por el color y por una misma banca ocre. Las palabras por su parte remiten a distintos tipos de ascenso: ALTAR, ORA Y ADORA suponen comunicación con lo divino; GERMINA, crecimiento desde la tierra en forma vertical; FOGO SANTO, SACRA FLAMA, LEÑA, PASIÓN evocan lo sagrado e indican el fuego que sube en forma de humo, y NANA WATZIN y XOLOTL son dioses mesoamericanos involucrados en la ceremonia del fuego nuevo mediante la cual se elevarían a los cielos para dar nacimiento al sol y la luna. El halo que rodea las figuras y las posiciones que recuerdan rezo, penitencia e incluso entrega a la divinidad acaban por configurar una atmósfera sagrada de ascenso -a la vez vuelo- espiritual.

estético-espiritual deslumbra a Xul al llegar a Europa.⁴² Para el artista ruso, el arte facilita una liberación del sujeto de las ataduras de la materialidad, en tanto es exteriorización de su pura necesidad interior. La cual nacería de tres causas místicas: la expresión de lo que es particular del artista, de lo que es inherente a su época y de lo que es propio del arte en general, es decir, “lo pura y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas” (72).

En “Pettoruti” la *necesidad* interior del artista es tensionada por tres *necesidades* de naturaleza diversa (musical, plástica y poética). De acuerdo con el fragmento citado, cada una de ellas a su vez envía a ámbitos externos a los que pertenecerían en primera instancia: la música lo hace al espacio visual, pues el ritmo rige las masas que organizan la composición pictórica. Las motivaciones plásticas conducen tanto a búsquedas intrínsecas (volumen, valor, color), como a la arquitectura, y más aún hacia fuera de los lenguajes artísticos, a la ordenación de la naturaleza diversa. Por tanto, la imagen visual se correspondería con el *éxtasis* del misticismo, ya que opera en la identificación de la realidad única, oculta en la multiplicidad de formas sensibles. La necesidad poética envía de la palabra sujeto a un todo abarcador. Música, plástica poesía: ritmo, naturaleza, sujeto; la concepción del proceso artístico-creativo manifestado en la interconexión de las tres *necesidades* se organiza en este fragmento -otra vez- sobre la figura del *zigzag*. Pues no hay

⁴² El año de su llegada a Europa (1912), Xul adquiere un ejemplar de *Der blaue Reiter*, publicado ese mismo año por Kandinsky y Franz Marc, del que participan Paul Klee, Auguste Macke y otros. En noviembre envía a su padre una postal escrita en italiano en la que afirma: “Me compré un libro, *Der blaue Reiter* sobre el arte más avanzado, de los fauves, futuristas y cubistas. Hay cosas espantosas para los burgueses, cuadros sin naturaleza, líneas y colores, por ejemplo así (*aquí Alejandro traza en la misma postal el boceto de un cuadro de Kandinsky*) si no recuerdo mal porque escribo ahora en un bar. Cosas que no me gustan mucho en verdad, pero estoy satisfechísimo porque veo cómo yo solo, sin inspiración exterior de ninguna clase, he trabajado en la tendencia que será dominante del arte más elevado del porvenir...” (en Abós 2004: 35).

separación, especialización o jerarquía que facilite la imposición de un ámbito sobre otro, al contrario, prevalece la circulación. Se lee el conflicto, como se ve en *Nana Watzin*.

El componente que parece ocupar una posición jerárquica superior al resto es *sujeto* (única palabra subrayada en el párrafo), quien “dicta y justifica todos los elementos y medios a emplear”. Sujeto que tampoco se resolvería en una unidad sintética, pues a la vez es poeta, plástico, músico y visionario. En este sentido, recuerda la concepción que se configura en *Las flores del mal* de Baudelaire: poeta y demiurgo. El que sólo con la muerte (el último viaje) puede alcanzar el límite externo de lo inexperimentable y sobrepasar las barreras entre lo humano y lo divino, entre el eco confuso y disperso y la unidad donde todo se corresponde.⁴³ De modo puntual, en el fragmento citado resuenan palabras de *Correspondencias*: la asociación natura y confusa, la referencia arquitectónica, la “tenebrosa y profunda unidad” (cerrada en Xul), las “cosas infinitas” (ilimitadas) y los ecos de allí donde “los perfumes, los colores y los sonidos se responden”. La concepción de un sustrato común donde, en palabras de Solar, “las varias artes son lenguajes corrientes y siempre simultáneos” (103) es fundamento primordial de la tendencia a la interacción artística. Ello se condice con el interés de Xul (y de Baudelaire) por Richard Wagner, para quien el artista responsable del arte del futuro, que reunirá las artes disgregadas, es el poeta, entendido como combinación de todos los artistas.

⁴³ En entradas del diario privado de Xul se observa una visión de la muerte como viaje y como inicio. En 1911, escribe: “en luz deslumbrante, en colores nunca vistos, en acordes de *éxtasis* y de infierno, timbres inauditos, en belleza nueva y mía, en mis innumerables hijos, he de olvidar todo lo ñoño que me ahoga. Sí, mis penas deletéreas son de parto, estoy preñado de un inmenso y nuevo mundo” (en Cristiá 2011: 31). En la misma página cita en idioma original versos de *El viaje*, poema de cierre de *Las flores del mal* de Baudelaire: “una mañana partimos, el cerebro ardiente, el corazón henchido de rencor y de deseos amargos” (en Cristiá 2011: 32).

El compositor alemán aspira al desarrollo de la *Gesamtrunstwerk*, unión de todas las artes en una forma superior, expresión de la vida colectiva, no de la conciencia individual. En su concepción la obra de arte total caracterizará el arte del futuro como reflejo estético de una humanidad unida en el amor fraternal (Wagner 2011). Cintia Cristiá (2011), en su estudio sobre la articulación de la música en la producción de Xul, afirma que Solar encarna el ideal wagneriano de artista total, quien sólo puede satisfacerse en la integración de todos los géneros, en su caso, desde el goce del sonido como organizador plástico del espacio.⁴⁴ Asimismo, la concepción wagneriana de una utopía estética complementaria de la utopía social de confraternización humana tiene fuerte presencia teórica y operativa en la producción de Xu y aunque la asociación de las artes en Xul no tiende al drama musical sino a la composición plástica, sí, sostiene una idea nodal de Wagner: el ritmo como base de la creación artística. Cristiá señala que el ritmo es el primer y más importante parámetro musical visible en sus acuarelas y que entre 1912 y 1925 éstas son representaciones visuales del ritmo. Afirma que la música para Xul es medio de trascendencia que moviliza sus visiones y fuente de inspiración para la creación artística. En concordancia, señalamos que “Pettoruti” se organiza desde un ritmo *zigzagueante* y que *Nana Watzin* alcanza la atmósfera de ascensión espiritual mediante un ritmo visual de ascensos y descensos que estructura la composición e introduce la temporalidad narrativa en la simultaneidad de la imagen.⁴⁵

⁴⁴ Cristiá releva discos, partituras y publicaciones sobre música, propiedad de Solar, indaga los conciertos a los que asiste en Buenos Aires y en Europa y considera las citas a poetas simbolistas en su diario personal. Como resultado afirma que prevalece un gusto por la ópera, en especial wagneriana y germánica, por el ballet de compositores rusos y la música sinfónica coral. Gustos musicales y artísticos que confirman su especial interés por la combinación de medios: música, sonidos y palabras, gestos y decorados.

⁴⁵ “Pettoruti” también deja ver la centralidad de la música para Solar a través de las descripciones de cuadros del platense donde destacan imágenes auditivas que otorgan

Una referencia a Kandinsky nuevamente resulta enriquecedora, no sólo porque sus escritos también abordan la visualidad desde la música, sino porque ofrece fundamentos espirituales y estéticos para dicha articulación. Como indicamos, considera que el artista exterioriza una necesidad interior, a través de los medios que su lenguaje específico le permite. Para ello, cuenta con el ejemplo de la música, “la más inmaterial de las artes” (1992: 50), ya que se ha emancipado de la representación de la naturaleza exterior y puede ofrecer elementos para crear una vida propia.⁴⁶ El capítulo de *De lo espiritual en el arte* centrado en la música se titula “Pirámide” y concluye con la siguiente afirmación: “todo el que ahonde en los tesoros escondidos de su arte, es un envidiable colaborador en la construcción de la pirámide espiritual que un día llegará hasta el cielo” (1992: 51).

La imagen de la pirámide responde a la representación de Kandinsky de la vida espiritual como un triángulo agudo, dividido en secciones desiguales, en movimiento lento hacia adelante y hacia arriba. Kandinski ofrece variados ejemplos de movimiento espiritual y, puntualmente, destaca la Teosofía de Elena Blavatski, “uno de los más importantes movimientos espirituales que une hoy a un gran número de personas” (39). Además de las razones ya señaladas, las teorizaciones de Kandinsky sobre música y movimiento espiritual permiten comprender de modo más acabado el temprano interés que suscita en Solar y los nexos con su producción. El

propiedades sonoras a la visualidad: “el arabesco, es decir la melodía” (100), “harmoniosas obras” (100), “como en fugas la música se explaya” (100), “el genio está en la ley HARMONÍA, distintiva en cada caso, como la voz de cada humano” (101), “como un bello dibujo es polifónico”, entre otras. Así como el dibujo y la pintura parecieran una traducción visual de la música (el arabesco equivale a la melodía, las masas y líneas al ritmo, etc.), esta adquiere dimensiones espaciales (por ejemplo, se explaya).

⁴⁶ “De ahí proceden en la pintura, actualmente, -señala Kandinsky- la búsqueda de ritmo y la construcción matemática y abstracta, el valor que se da a la repetición del color y a la dinamización de éste, etc.” (1992: 50).

artista argentino también es lector de Blavatski⁴⁷ e iniciado en la orden *Argenteum Autrum* desde 1924 y, como se ve en los fragmentos citados, también reflexiona sobre el movimiento espiritual y la participación de los artistas en él. El triángulo es una figura recurrente en sus acuarelas, por ejemplo, para la representación de los rayos del sol dirigidos a la tierra (en la acuarela *Nuevo mundo* el astro mismo es un triángulo, en lugar de un círculo).⁴⁸

Experimentación vanguardista y unidad latinoamericana

La vinculación de Xul con Kandinsky no sólo se produce por vía del espiritualismo, sino también de la experimentación estética vanguardista. En ambos artistas las dos exploraciones -espiritual y estética- se interconectan en una mediante variados vasos comunicantes. La persecución de la necesidad espiritual interior, que distancia la pintura de ambos del realismo, se condice con la crisis de la representación que moviliza las vanguardias, motiva la exploración de la imagen abstracta así como el acercamiento de la pintura a la música, en búsqueda de un lenguaje no imitativo de la naturaleza. El montaje de elementos figurativos y abstractos en *Nana Watzin*, el distanciamiento de códigos realistas de producción visual, la geometrización de las formas, el uso rítmico y expresivo del color y la incorporación de palabras la ubican fuera de los modelos tradicionales y en diálogo estético con las vanguardias europeas y latinoamericanas que le son contemporáneas. Asimismo, se aparta de las acuarelas de Xul de la década anterior, de paletas

⁴⁷ Entre el material de lectura que Xul compra en sus dos años de estancia en Alemania (1922-1924) se encuentran doce textos de Blavatsky y cinco de sus principales seguidores (Fischler 2009).

⁴⁸ En *Nana Watzin*, la teoría de Kandinsky podría explicar la presencia de un triángulo agudo sobre el rostro del personaje principal, cuyo ángulo superior se dirige al sol.

uniformes, entornos despejados y líneas oscuras, y de otras más cercanas en el tiempo, pequeñas y saturadas hasta los bordes de dibujos y palabras. Dichas transformaciones en su pintura dan cuenta de búsquedas expresivas, si bien de tipo vanguardista no regidas por el marco específico de uno u otro *ismo*.

La proyección a un futuro de unidad y realización del ser humano anhelado por la Teosofía y el espiritualismo tiene fuerte presencia en “Pettoruti”, pero en clave vanguardista y atravesado por la atmósfera intelectual y artística de los años '20. La concreción del porvenir deseado se configura en el texto como resultado de una combinación de ruptura, asimilación y mezcla, mediante la renovación artística y la superación de nociones inmovilizadas como superioridad europea o *patria*, entendida como sinónimo de nación.⁴⁹ Las referencias a Pettoruti suelen ir acompañadas de las palabras futuro o porvenir y evocaciones de la identidad local: “uno de la vanguardia criolla hacia lo futuro” (98), “neocriollo, un tipo de los futuros, que ultrapasarán a Europa” (99), “mira lo porvenir, entusiasta de toda nuestra América colosal” (101), “uno de los padres del futuro arte criollo que ahora nace” (102). Como en Kandinsky, el artista impulsa el movimiento espiritual, pero el planteo de Xul en “Pettoruti” no es abstracto, sino mediante una configuración de identidad americana -criolla o *neocriolla*-, una reformulación de vínculos con Europa y una valorización de lo nuevo.

El texto modula un *nosotros* y un *otro* proyectados en el tiempo, hacia un futuro idealizado donde “con el arte -su madre LA POESÍA- empezaremos a decir lo nuevo nuestro” (99). La frase precedente resume una fórmula propia del vanguardismo rioplatense, en especial martinfierrista: la poesía como puente en la

⁴⁹ Sobre este punto nos detenemos en el capítulo 3.

búsqueda de un lenguaje que exprese lo *nuevo* y lo *nuestro*. La voluntad de promover una renovación artística que Xul manifiesta aun estando en Europa⁵⁰ se dinamiza con su incorporación al colectivo artístico y literario nucleado en torno a *Martín Fierro*, iniciado a pocos días de su regreso en 1924. La revista es el medio social y cultural en que (y para el que) Solar elabora las primeras formulaciones del *neocriollo*; allí también publica una versión “Pettoruti” con algunos cambios respecto del original. Motivados por la creación de un ambiente estético moderno, los martinfierristas impulsan una sensibilidad acorde a los nuevos tiempos, entronizan la novedad, se lanzan a la experimentación artística y reformulan proyectos de renovación de la lengua heredada de España, en el espíritu de libertad creadora que caracteriza a las vanguardias. Vale agregar que la relación de Xul con el programa martinfierrista no es lineal (ni explicativa de sus textos), pues tanto como se corresponde con él, se distancia.

En “Pettoruti” la disputa por un arte nuevo aparece vinculada con una necesidad de unidad e independencia americana.⁵¹ La renovación artística no parece un fin en sí mismo, sino un medio necesario para configurar una utopía de mayor envergadura: unidad latinoamericana, no político-administrativa sino identitaria y espiritual (su reflexión lingüística, cristalizada en la invención del *neocriollo*, apunta a formular un idioma garante de dicha unión). En “Pettoruti”, expresiones como exuberancia del sur, independencia americana, guerras de independencia, unión espiritual, vanguardia neocriolla conectan renovación artística y proyección utópica, emplazando el deseo de unidad americana como perspectiva de la experimentación

⁵⁰ Antes de volver a Argentina Xul escribe a su padre: “Hemos visto fotos de allá, están muy *pompier*, haremos gran golpe aunque nos apaleen” Correspondencia privada. Archivo de la Fundación Pan Klub /Museo Xul Solar.

⁵¹ Patricia Artundo afirma que los textos de Xul sobre Pettoruti son la formulación discursiva de su “proyecto americanista” (en Solar, 2006: 16)

lingüística y estética. Si bien el *neocriollo* ubica a Xul en el seno de las preocupaciones lingüísticas del vanguardismo rioplatense pues el problema de la lengua es también una de sus preocupaciones centrales, se revela en diálogo con la reflexión americanista de intelectuales de la región, como Pedro Henríquez Ureña.⁵² Por ello, más que posicionar a Xul en un movimiento dialéctico entre nacionalismo y cosmopolitismo, caracterizado como rasgo de las vanguardias latinoamericanas, sus posiciones podrían dialogar con coordenadas del latinoamericanismo, como veremos en el capítulo 3.

Una de las dimensiones utópicas de la vanguardia, especialmente en Brasil, en Argentina y en Perú reside en la posibilidad de pensar un lenguaje nuevo o en los esfuerzos por renovar los existentes. Esta voluntad está asociada con la idea de un país nuevo, por eso no extraña, como señala Schwartz, que la polémica del lenguaje se desarrolle en contextos nacionalistas (2002). En la perspectiva utópica de Xul Solar de una América unida no parece suficiente renovar los lenguajes existentes, pues responden a la vigencia de naciones. A ello corresponde la invención y difusión entre los martinfierristas del *neocriollo*. El estudio de *Nana Watzin* muestra que en su modulación utópica, además de crear una nueva oralidad para la futura América, cristalizada en el *neocriollo*, proyecta una nueva visualidad que recupera (y constituye) un imaginario latinoamericano o fundamento de su utopía. Dicha visualidad asume la espacialidad del texto pictórico como totalidad donde se *montan* lenguajes y saberes diversos, en especial, escritura y pintura, pero también música, poesía, misticismo, etc. Como dijimos, las operaciones de montaje apuestan al

⁵² Borges recuerda los encuentros entre Xul y Henríquez Ureña y frente a la “magna patria” que éste propone unida por el español, Xul imagina una “magna patria” (usa la misma expresión) unida por el *neocriollo*.

conflicto y no a la unión resolutive, de modo que la superficie pictórica resultaría una metáfora del futuro que anhela para América: unión no sintética de lo diverso, donde las particularidades permanezcan (superpuestas, aglutinadas o yuxtapuestas a otras), sin anularse. Ello demanda, a su vez, la formación de espectadores capaces de desmontar los textos e interpretar el conflicto, tarea que completa el proyecto de transformación del campo artístico porteño al propiciar una renovación no sólo en la producción y circulación de un arte *nuevo*, sino también en los modos de *ver*.

El pasado imaginado hacia el futuro deseado

Así como la pintura, actividad principal de Xul, no puede separarse de los demás componentes de la trama de intereses y lenguajes que configura su producción (como la música o la escritura), tampoco el pensamiento mítico puede escindirse de los proyectos de renovación del campo artístico porteño y de la utopía de identidad común americana, en cuyo marco pinta *Nana Watzin*. La recuperación y resignificación del mundo *nahuatl* forma parte de un intento de crear una tradición (Williams), deseada y necesaria para el futuro proyectado en los textos de Solar. La remisión a una tradición cultural preexistente, característica del vanguardismo rioplatense (Gelado, Sarlo y otros), se remonta en Xul al pasado precolombino de Centroamérica y del Amazonas, de esta manera ensancha el pasado que recoge y enlaza el Río de la Plata con el resto del continente en una misma identidad (con un pasado y una memoria en común), que él mismo configura en imagen y palabra.

Xul recupera también narraciones míticas amazónicas sobre las que publica un conjunto de relatos en la *Revista Muticolor de los sábados* en 1933. Si bien nos detenemos en ellos en el capítulo 4, resulta pertinente mencionar la selección de

narraciones provenientes de formaciones culturales marginadas en los discursos dominantes sobre el imaginario latinoamericano y transmitidas exclusivamente en forma oral. Entre ellas “La cadena de flechas” y “La gran serpiente” enlazan con *Nana Watzin*, en tanto recrean una creación del mundo y como tal pueden constituir un gesto fundacional del futuro deseado. El primero es un texto breve que retoma el mito de los gemelos, cuyo sacrificio origina la vida a través del nacimiento del sol y la luna. La versión de Xul narra cómo los dos hermanos lanzaron cada uno una flecha en el cielo y en el centro de cada una fueron clavando otras hasta formar dos cadena que llegaron a la tierra, luego treparon por ellas y se convirtieron en el sol y la luna. El relato contiene elementos que estructuran muchas de las acuarelas de Xul –entre ellas *Nana Watzin* y *Sol herido* (1918) - como el principio de dualidad, la comunicación cielo-tierra, la relación hombres-astros y la formas simbólicas de la flecha y la escalera (en este caso como cadena) que metaforizan el ascenso espiritual y el descenso (emanación) de los planos celestes.⁵³



Xul Solar, *Sol herido*, 1918

⁵³ Además de *Nana Watzin* y *El sol herido*, pensamos en *Troncos* (1919), *Rei rojo* (1922), *Axende encurvas mi flama hasta el Sol* (1922), *Tlaloc* (1923), *Homme das serpent* (1923), *Jefe de dragones* (1923), *Cintas* (1924), *Puerto azul* (1927), entre muchas otras.

Pensamos que la utopía de integración americana de Solar encuentra en *Nana Watzin* el equivalente a su mito primordial: una creación que es montaje, no es invención sino recuperación y no es síntesis sino posibilidades en potencia. En el registro escrito, Xul confiere las mismas propiedades a Pettoruti, “padre del futuro arte criollo que ahora nace” (102). La equivalencia entre el rol fundacional que adjudica al pintor platense y el que construye en *Nana Watzin* refuerza un carácter indisoluble de su producción y los ámbitos que la atraviesan, así como la centralidad que tiene en ella la proyección a un futuro utópico, espina dorsal de sus textos escritos y visuales de los años '20. A la luz de los planteos formulados en “Pettoruti”, *Nana Watzin* se integra en la proyección americanista desde la cual Xul interviene en el campo artístico porteño. Como tal, constituye una vuelta al pasado para avanzar hacia el futuro, operación propia del vanguardismo latinoamericano, o bien una actualización del pasado en el presente, característica del mito. Vanguardia y mito (modernidad citando a la prehistoria, dice Benjamin) tensionan la acuarela hacia ámbitos divergentes y otorgan sentido a la recuperación del pensamiento mítico mesoamericano.

Además de los relatos orales transmitidos durante la colonia y escritos en español la creación del quinto sol y la ceremonia del fuego nuevo que se desprende de ella se encuentran en Códices *nahuas*, anteriores y posteriores a la conquista. León Portilla afirma que dichos códices son indispensables para la comprensión del mundo *nahuatl* y su pensamiento mítico (1961) Es importante señalar, además, que las soluciones compositivas de *Nana Watzin* presentan una serie de relaciones con la esquematización pictográfica característica de los códices, en especial con el llamado

Borbónico.⁵⁴ Más que un interés o una atracción personal de Xul por los libros de imágenes mexicas, observamos a un productor cultural que realiza un trabajo minucioso de estudio formal y semántico de estos textos y los actualiza de cara a la formación social en la que se desenvuelve, imbricándolos en lenguajes y preocupaciones propios de su medio cultural.⁵⁵ Desde dicha perspectiva consideramos que el misticismo de Xul recala en particular en los códices *nahuas* al rescate de una *concepción semantizada* del universo físico. Tanto el pensamiento

⁵⁴ El códice Borbónico está confeccionado en papel de amate, hecho con fibras vegetales, en una sola tira de 14,20 metros, pintada en una sola cara y plegada como un biombo en treinta y seis folios de 39 por 39-40 cm. León Portilla lo divide en cuatro secciones, la primera (folios 1 a 20) es una cuenta de los días y los destinos, la segunda (21 y 22) es una atadura de 52 años en torno a dos parejas, los humanos progenitores y *Quetzalcóatl* y *Tezcatlipoca*, de carácter sagrado y astrológico “simbolizan el misterio supremo de la dualidad frente a los ciclos del tiempo” (1992: 144). Las dos últimas partes (23 al final) representan cada una de las fiestas a lo largo de las dieciocho veintenas del calendario. Algunos investigadores lo localizan en el periodo prehispánico (Batalla Rosado, 1994) y otros en el colonial. León Portilla en *Literaturas indígenas de México* (1992) lo ubica en la primera mitad del siglo XVI, mientras que en *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* (1961) lo sitúa dentro de los nueve códices de origen prehispánico. Se puede consultar una reproducción digital en alta calidad en:

http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Borbonicus/images/Borbonicus_16.jpg

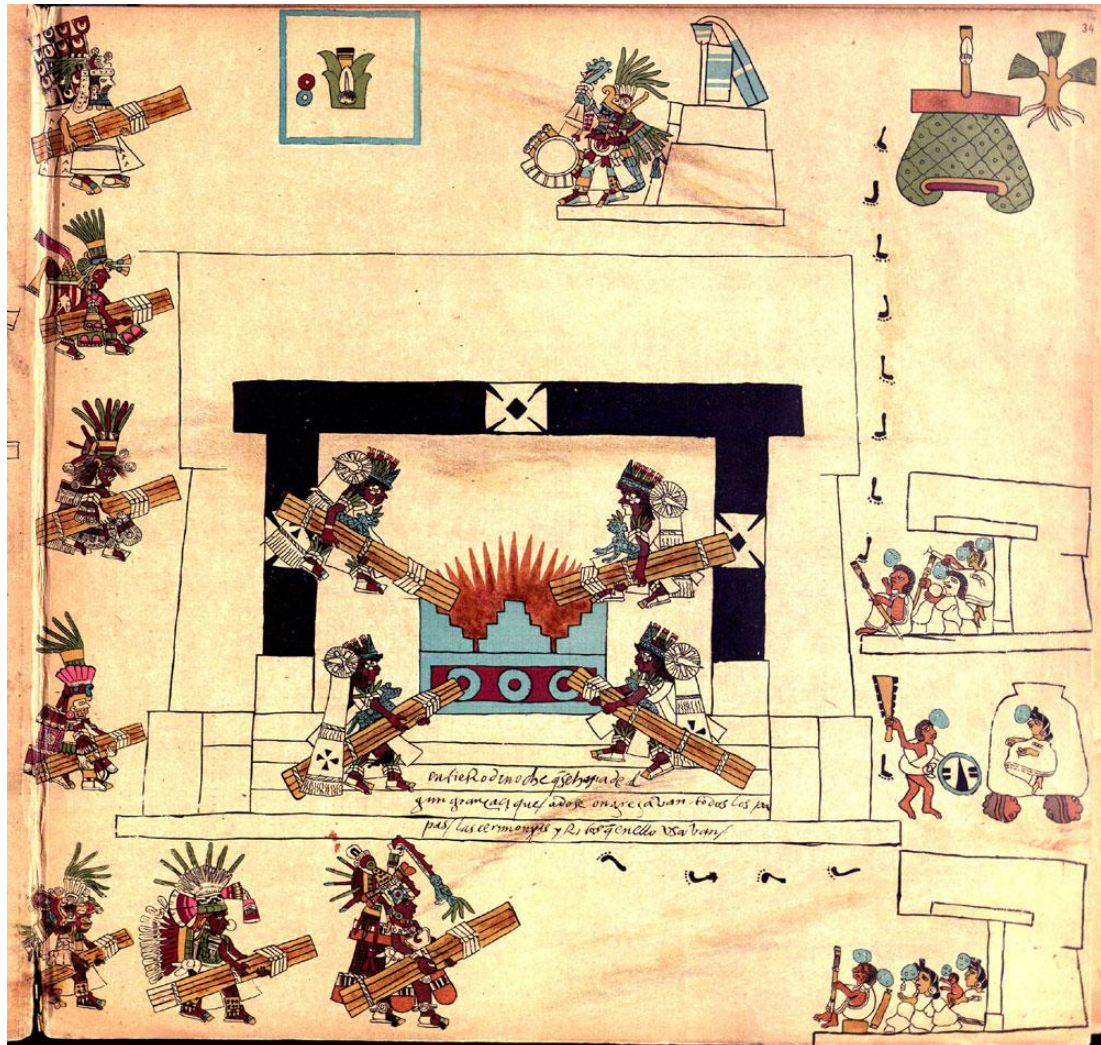
⁵⁵ El interés de Xul por los códices y el mundo prehispánico en general puede mostrarse al revisar el contenido y la génesis de su biblioteca personal. En los años finales de su estancia en Europa, asiste a muestras de arte precolombino, en las que, entre otras piezas, se exhiben ejemplares de códices mexicas. En su visita al museo de Londres adquiere *A short guide to the american antiquities on the British museum* (1912) y *Handbook to the ethnographical collections* (1910). Allí también compra *Vision and design* (1920) de Roger Fry, que incluye el famoso ensayo “Arte antiguo americano”. El trabajo inédito de Viviana Fischler sobre los libros que adquirió en Alemania y llevó consigo en su regreso a Buenos Aires revela una importante presencia de material sobre América Precolombina. Entre ellos destacan *Mexikanische Kunst* (1922) de la serie *Orbis Pictus*, escrito por Walter Lehmann (traductor de textos *nahuas* al alemán), señalado como el primer volumen centrado exclusivamente en arte mexicano antiguo y los tres tomos de Th. W. Danzel sobre México (1922), el primero de los cuales se dedica al estudio de los códices. Armando y Fantoni (1997) afirman que el particular interés de Xul por dichos textos del México antiguo, puede deberse a sus intereses religiosos, astrológicos y esotéricos, puesto que los códices develan la constante interacción del mundo humano con el divino y permiten formular predicciones en base a relaciones calendárico-astronómicas. A su vez, destacan la posible atracción que pueden haber generado en un artista que hace un tipo de pintura narrativa, dado que son concebidos para ser narrados. No obstante, intentamos mostrar que las referencias al imaginario mesoamericano y a los códices en particular, no pueden reducirse a los intereses místico-sagrados de Xul, pues estos no pueden aislarse de la trama interferida de saberes y proyecciones, constitutiva de su producción.

mítico mesoamericano como el misticismo desde el cual Xul traduce a símbolos correspondencias universales, coinciden en dotar la realidad material de propiedades semánticas. En términos de Lévi-Strauss (1987), le adjudican atributos de significación que permiten comprender en relación unitaria todo lo existente. Para la interpretación de *Nana Watzin* nos parece nodal dicho orden de ideas, donde los mitos son elementos significantes que irrumpen en el presente en acuerdo con una ficción circular del tiempo.

El código Borbónico, de origen azteca, pertenece al género de los *tonalámat*: “libro de los días y los destinos, así como de las fiestas religiosas en las respectivas veintenas de días” (León Portilla, 1992: 140). Más allá del cotejo y la enumeración de equivalencias visuales entre *Nana Watzin* y el código,⁵⁶ resulta productivo a nuestros intereses la revisión en *Nana Watzin* del ingreso del folio 34 a través de la reproducción de su planteo compositivo. La estructuración de la planta compositiva de una imagen es central en la producción de efectos interpretativos y construcciones de sentidos, por ello diversas culturas han seguido plantas consideradas sagradas, cuya ejecución garantizaría, por ejemplo, la belleza (incluyendo el canon clásico o la sección áurea desarrollados en Europa occidental). César Sonderegger afirma que las culturas prehispánicas producían sus imágenes acorde con lo que denomina “geometría sagrada”, un sistema de valores elaborado “sobre fundamentos místicos, desarrollos matemáticos, numerológicos (*cábala*) y geométricos para una estructuración fáctica de las obras de culto” (2005, 15). Así, no sorprende que Xul, artista plástico, esotérico y con formación en arquitectura, reproduzca en *Nana*

56 Por ejemplo el color de la piel de las figuras antropomórficas y sus tocados, los tonos de fondo de la acuarela, característicos del papel de amate del código o la similitud entre el estandarte del personaje de rodillas y los que aparecen en las láminas 26, 30 y 31, además de las que señalan Armando y Fantoni.

Watzin el planteo compositivo del folio 34 del código Borbónico en lugar de limitarse a evocar su atmósfera o aspectos secundarios de la imagen.



Código Borbónico, folio 34: Ceremonia del Fuego Nuevo

Un elemento de importancia visual en este folio es el templo que rodea la hoguera sacrificial, estructura arquitectónica con escalinata y columnas superpuestas, decoradas con rombos y cruces diagonales (glifos de movimiento). Importancia similar asume en la acuarela, pero en ella las partes del templo se encuentran separadas y simplificadas en bandas geométricas marrones que estructuran la

composición, dispuestas y ornamentadas de modo equivalente. En el sector inferior derecho del folio, en edificaciones secundarias se ubican personajes sedentes de menor tamaño, dirigidos al sector central, algunos de ellos con pocos o ningún apoyo. Son características compartidas con la figura de rodillas de la acuarela, ubicada en el mismo sector de *Nana Watzin*.⁵⁷ Más arriba describimos a dicho personaje *de carácter polivalente*, aquí se observa cómo resume las diversas funciones ceremoniales que representan los sujetos de esta zona del folio, quienes hacen penitencia, ofrendan y aguardan ser sacrificados.⁵⁸ Tanto en el folio como en la acuarela el centro visual de la composición es el fogón, de donde parten dos diagonales hacia los cuatro extremos, trazadas con los leños en el códice y reforzadas con las llamas-flechas en *Nana Watzin*. En ambos casos, dichas direcciones son interrumpidas en los laterales de la imagen con dos direcciones verticales (en la izquierda ascendente, en la derecha descendente). Los códices se leen de abajo hacia arriba (primero la tierra, luego el cielo), excepto cuando se indica lo contrario, por ejemplo y como en este caso, mediante huellas de pies, elementos gráficos que orientan la progresión temporal o espacial de la historia (Johansson 2001). En consecuencia, el recorrido de lectura de la lámina 34 es equivalente al que propusimos para la acuarela: comienza en el fogón, asciende por la izquierda, luego descende por la derecha, siguiendo las huellas hacia los personajes sedentes y vuelve a pasar por el centro. Por tanto, el ritmo de lectura de *Nana Watzin*, que -dijimos-

⁵⁷ El personaje de rodillas y la pequeña figurilla dentro de los glifos de olla y piedras están en la misma zona de la imagen y en la misma posición física, rozando apenas con un pie la superficie.

⁵⁸ Véase por ejemplo personajes en idénticas posiciones, tamaño y color en las láminas 26, 27 y 30, realizando las acciones enumeradas. En el folio 26 la inscripción colonial en español indica “jente para el sacrificio”.

repone la secuencialidad temporal en la imagen simultánea, recupera el efecto de lectura del folio 34 del código Borbónico.

Las formas en cruz sobre las columnas del templo y sobre los tocados de los personajes que cargan los leños, incluidas por Xul en los planos estructurales marrones, son variantes del signo de movimiento, *ollin*, que consiste en dos diagonales que atraviesan un punto central.⁵⁹ Por tanto, el planteo compositivo y la escena principal del folio 34 del código Borbónico construyen el signo de movimiento mediante la disposición del fuego y los cuatro leños que organizan la composición. La acuarela reelabora este rasgo clave y lo resignifica ubicando en el centro del movimiento a *Nanahuatzin*. El que *es y aun no es* el sol rige la acuarela y es punto medio de las fuerzas divergentes y ambivalentes expresadas en los distintos niveles de la imagen: atracción y retracción, ascenso y descenso, fin y comienzo. Son dualidades que se materializan a través de las operaciones de montaje y enfrentan al receptor con la lectura simultánea (y conflictiva) de imágenes y palabras, figuración y abstracción, español y portugués.

⁵⁹ Si bien la forma de *Ollin* más conocida es la que aparece en la llamada *Piedra del sol* (donde el centro es el rostro de *Nahui Ollin*, quinto sol) es representado de diversas maneras, siendo las más características una flor de cuatro pétalos iguales unidos en un pistilo central, puntos o semicírculos que marcan el centro y los cuatro vértices o dos bandas cruzadas, es decir, variantes que tienen en común una estructura de dos diagonales unidas en el centro como la letra X. Destacamos esto porque, como trabajamos en el capítulo 2, la X, inicial de Xul, reviste centralidad en acuarelas y objetos de distintos periodos como *Tres y sierpe* (1921), *Místicos* (1924), *Teatro* (1924), *Ronda* (1925), *Danza* (1925), *Mundo* (1925), *Drago* (1927), entre otras. La X asedia el sentido de *Ollin* de complementariedad de opuestos que garantizan el movimiento y, asimismo, enlaza con la zona amazónica, que Xul actualiza en los relatos. En los fundamentos mítico-filosóficos del mundo andino-amazónico-chaqueño prevalece un concepto de complementariedad de opuestos, mediante el cual los consensos son resultado de una práctica ritual en la que se asimila la posición opuesta mediante una desindividuación que permite conjugar dos situaciones contradictorias entre sí (Del Carpio y Miranda Luizaga 2008). En este sentido, es interesante una vinculación con la dualidad y la duplicación de formas y colores en la acuarela *Chaco* de 1923 (véase Armando y Fantoni 1995).

La dualidad es una categoría clave en el imaginario prehispánico que, entendemos, Xul recupera. En las mitologías andino-amazónicas es un principio nodal, en sus mitos de creación (mencionamos ya “La cadena de Flechas” del universo guaraní), la paridad complementaria del sol y la luna inicia la manifestación de la vida cuando cada astro se auto-reconoce al verse en el otro. Según Del Carpio y Miranda Luizaga ello es fundamental porque “considera la generación de una pluralidad mínima, dos, para considerar el todo” (2008: 71). En la filosofía *nahuatl*, el principio ambivalente (*Ometéotl*) es origen y sostén de las fuerzas cósmicas, y como tal, de todas las cosas. Su acción prevalece en todo cuanto ocurre (desde el origen cosmogónico a la vida diaria) y fundamenta la repetición de ciclos temporales evolutivos (León Portilla 2006).

Planteamos diversos modos de configuración de la dualidad en *Nana Watzin*, a través del montaje, pero es preciso contemplar también la introducción de *Tlazoltéotl*, deidad dual.⁶⁰ Es quien propicia y perdona las faltas carnales,⁶¹ una patrona de la adivinación y del tiempo sagrado, de la periodicidad, la regulación de ciclos y la fertilidad, quien reúne el tiempo cósmico y su correlato en el terrestre. Su figura conecta con intereses astrológicos de Xul, con la concepción prehispánica del tiempo cíclico, recuperada en los efectos de lectura circular de la acuarela, y por el epíteto que acompaña su nombre (MAMATERRA) evoca la creación y el nacimiento. Como diosa lunar (por ser mujer) introduce en la imagen la ambivalencia entre los astros del día y la noche, opuestos pero inseparables en una totalidad. La coexistencia

⁶⁰ La centralidad de *Tlazoltéotl* en la actualización del imaginario prehispánico que realiza Xul se puede observar también en las acuarelas *Jefa* y *Jefa honra* (ambas de 1923), donde la figura femenina alude a Elena Blavatski, “jefa” de la renovación del esoterismo y es representada con atributos visuales de *Tlazólteotl*.

⁶¹ De allí las evocaciones a la sexualidad que describimos antes en torno al fogón y el altar y las equivalencias visuales que Armando y Fantoni (1997) identifican con el folio 30 del códice Borbónico dedicado a *Tlazoltéotl*.

de *Tlazoltéotl* y *Nanahuatzin* otorga centralidad a la dualidad del dios que muere para que el sol exista y la diosa que permite toda existencia. Se formalizan en la centralidad pictórica de la *imagen* de *Nanahuatzin* y la aglutinación *verbal* ALTAR ÁLAMAMATERRA TLAZOLTEOTL, lo cual a su vez expresa dualidad de imagen y palabra.

En los códices es frecuente encontrar frases en español producidas durante la colonia, que intentan completar el sentido para un sujeto cultural que lo desconoce. León Portilla destaca que las inscripciones verbales dan cuenta de la memorización del contenido de los códices por parte de sujetos encargados de ello, quienes durante el siglo XVI facilitaron la transcripción de los comentarios. Los textos *nahuas* eran concebidos para ser memorizados y relatados de modo oral, acorde a ritmos y cadencias codificados. Aunque a ojos del siglo XXI bien pueden parecer libros de pinturas, León Portilla los describe como “textos rítmicos aprendidos de memoria” (1961: 64), donde imagen y palabra son inseparables y reenvían de modo circular de la escritura a la oralidad, de la materialidad al sonido y viceversa.⁶² En el estudio de *Nana Watzin* que propusimos a lo largo del capítulo resuena esta caracterización de los códices, por ello podríamos pensar la acuarela como *cantos visualizados*, quizá un intento de contener en la imagen visual cierto ritualismo del narrar propio de la cultura oral.⁶³

Nana Watzin propone desplegar un efecto equivalente al de los códices, el reenvío circular entre visualidad y sonido, escritura y oralidad. Es un circuito interferido a la par por la experimentación estética vanguardista, el esoterismo y la

⁶² Es oportuno el libro de *Los coloquios de los doce*, que dice: “Los que están mirando (leyendo), los que cuentan (o refieren lo que leen). / Los que vuelven ruidosamente las hojas de los (códices). / Los que tienen en su poder la tinta roja y negra (la sabiduría) y lo pintado. / Ellos nos llevan, nos guían, nos dicen el camino” (en León Portilla 2008: s/p.).

⁶³ Volvemos sobre este punto en el capítulo 4.

proyección utópica latinoamericana. La simultaneidad propia del registro pictórico se extiende en la secuencialidad temporal del verbal (y viceversa), ponderando un carácter narrativo y recuperando una transmisión oral ritualizada en ritmos y sonidos que, a su vez, fundamentan formas y colores. La composición de la acuarela se organiza, entonces, sobre el doble principio del ritmo musical y el signo *nahuatl* de movimiento. Asimismo, se *montan* signos verbales y pictóricos mediante procedimientos comunes (aglutinación, superposición, simplificación, yuxtaposición) que los acercan sin fusionarlos. La escritura, polivalente, polisignificante, funciona como signo visual, como remisión a la oralidad pasada (mesoamericana) y a la futura, deseada (*neocriollo*).

En la perspectiva utópica de una Latinoamérica unida que Solar despliega en los años '20, además de crear una nueva oralidad, cristalizada en el *neocriollo*, proyecta una *nueva visualidad*, que asume el espacio pictórico como superficie donde se traman imagen y palabra, así como pasado y futuro. *Nana Watzin*, como gesto fundacional de esa nueva visualidad, densifica la reflexión sobre identidad latinoamericana con un pasado profundo que incluye las culturas más antiguas del continente y enlaza el cono sur con Mesoamérica.⁶⁴ Las manipulaciones de tiempos y lenguajes que constituyen en la acuarela un pasado común sobre el montaje de imagen, palabra y sonido, construyen una memoria cultural que proyecta la utopía de unidad futura.

⁶⁴ En este punto y por su relevancia es necesaria una mención a José Carlos Mariátegui quien, salvadas las distancias con Xul, opera en un sentido equivalente, en tanto sostiene la procedencia de los pueblos latinoamericanos de una matriz única (pasada) que orienta hacia una misma dirección (futura). Asimismo su proyección futura del comunismo en Latinoamérica no es un resultado lineal de las contradicciones del capitalismo mundial, sino también una apuesta a recuperar elementos de los modos de producción prehispánicos (Mariátegui 2007).

Desde los análisis precedentes enraizamos la producción de Xul de los años '20 no sólo en el marco del campo cultural argentino y sus zonas renovadoras, sino también en una trama vanguardista continental orientada a discutir la relación de dependencia cultural con Europa y promover la independencia latinoamericana desde la construcción de una identidad común. Ello insta un diálogo entre los textos de Xul y experiencias vanguardistas de la región que si bien “dislocan” (Aguilar) las prácticas dominantes e impulsan *lo nuevo*, actualizan tradiciones e imaginarios pasados, por lo que se desmarcan de las vanguardias europeas y el valor absoluto que estas y sus críticos otorgan a la ruptura.

Los capítulos que siguen desarrollan las líneas proyectivas que se desprenden del estudio de *Nana Watzin* y de “Pettoruti” a efectos de interpretar la intervención de Xul en el campo cultural argentino, imprimiendo una orientación latinoamericana a la renovación artística, interferida con matrices místicas (capítulos 2), su proyección hacia una trama discursiva continental que involucra figuras de envergadura como Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Oswald de Andrade y Torres García, entre otros (capítulo 3) y el despliegue en la espacialidad de la tensión entre oralidad y escritura, característica de la “heterogeneidad” (Cornejo Polar) cultural latinoamericana, sobre y hacia la que modula su utopía de integración (capítulo 4).

CAPÍTULO 2

“Vanguardia criolla hacia lo futuro”⁶⁵

La llegada de Jorge Luis Borges, portador del Ultraísmo, el regreso de Emilio Pettoruti cubista, el futurismo de Cúnsolo y Lacámara, los viajes de Girondo, las extravagancias de Xul Solar...

Noé Jitrik

¿Extravagancia o excentricidad?

En la descripción de Jitrik tomada como epígrafe, Pettoruti es cómodamente cubista, Cúnsolo y Lacámara futuristas y Borges ultraísta, mientras que la intervención de Xul en el vanguardismo se inscribe con el confuso “extravagancias”. En buena medida, la diferencia entre la presentación de Xul y la de otros vanguardistas en la formulación de Jitrik es consecuencia de estrategias de Xul en la autoconstrucción de su imagen pública como personaje *excéntrico* y *excepcional*. Dicha imagen es impulsada también por otros productores culturales contemporáneos al artista (Borges, Macedonio Fernández y Marechal, por nombrar sólo algunos) y replicada en trabajos críticos y guiones curatoriales de, al menos, los últimos quince años. De este modo, ciertas operaciones de Solar, de algunos de sus contemporáneos y de sectores dominantes de la crítica de arte irradian a su representación como *inclasificable*, ajeno a su época e imposible de asir en marcos de referencia eficientes para otros artistas y escritores.⁶⁶

⁶⁵ Como explicamos en la introducción, el título de este capítulo es una frase de Xul extraída de textos sobre Pettoruti, cuyo sentido analizamos más adelante.

⁶⁶ Entre otros ejemplos se puede mencionar el relato de Pettoruti de su primer encuentro con Xul: “me pareció un muchacho encantador con su punta de extravagancia, puro como un niño” (en Abós 2004: 51). Tal vez la más significativa es la evocación de Xul en París en los '20 que realiza Francisco Luis Bernárdez en 1969, significativa porque no coinciden

Desde lo anterior resulta pertinente señalar que la frase de Jitrik es parte de su epílogo al volumen *Rupturas* de la colección de *Historia crítica de la literatura argentina* (2009), donde aborda la necesidad de una relación dialéctica entre los términos ruptura y conservación. Lo remarcamos porque dicha tensión, característica del vanguardismo latinoamericano, puede leerse en producciones de Xul de los años '20, que incluyen reflexiones y propuestas específicas respecto de una apropiación crítica de la tradición y sus archivos (latinoamericanos y europeos) para producir transformaciones artísticas. Ello lo acerca a otra tensión importante de la década, formulada desde las nociones de nacionalismo y cosmopolitismo, también presente en sus textos desde la reivindicación del derecho de la vanguardia criolla a absorber la tradición universal. Como se ve –y pretendemos desarrollar en el capítulo- estas posiciones dialogan por ejemplo, con posturas de Borges y del martinfierrismo,⁶⁷ formación en la que Xul participa tras regresar a Argentina. De este modo, Xul se ubica en el centro de algunos debates programáticos y estéticos de la época, por tanto no sería un *excéntrico*, sino por lo contrario, un productor ubicado en zonas centrales del vanguardismo rioplatense de los '20. No obstante, la fuerza de su imagen de

en los mismos años en Europa, por lo que su vívido relato o bien recoge testimonios de otros, como afirma Abós, o bien es una construcción posterior: “un muchacho argentino entre pintor y astrólogo (...) Vestía un vasto poncho a rayas celestes y blancas que le daba un aspecto de gran bandera viviente y lo envolvía siempre en una nostálgica emoción rioplatense. (...) Ya entonces... sabía manifestarse libre, desinteresado, inasible, extraño, tierno y misterioso, tanto en su vida (siempre un poco secreta) como en su arte” (en Abós 2004: 48). Xul llega a ser conocido en el medio artístico de los '20 como *mag*. Además de artículos periodísticos y entrevistas que refieren a él con ese epíteto (véase Solar, 2006) y de la evocación que realiza Marechal en el astrólogo Schultze, su correspondencia muestra que Evar Méndez encabeza cartas a Xul: “Querido e ilustre Mago” o “Ilustre y querido Mago” (Buenos Aires, 20/01/28; 01/ ¿28?, FPK-MXS).

⁶⁷ Recuérdese que en el martinfierrismo, la afirmación de la novedad alberga remisión a tradiciones culturales, en especial el nacionalismo criollista ratificado en su nombre (v.g. Sarlo).

creador *extravagante* dificulta, por momentos, la indagación de la perspectiva anterior y lleva a producir lecturas ambiguas de Xul.

Al respecto, textos de Beatriz Sarlo, Jorge Schwartz y Patricia Funes constituyen ejemplos importantes, dada la relevancia de los tres en sus disciplinas y el impacto de sus trabajos. Beatriz Sarlo inicia *Una modernidad periférica* (1999) describiendo acuarelas de Xul Solar; Jorge Schwartz, en la segunda edición de su antología *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (2002), destina varias páginas de la introducción a sus utopías lingüísticas, y una reproducción de *Tlaloc* ilustra la portada de *Salvar la nación* (2006) de Patricia Funes. No obstante, ni Sarlo lo incorpora en su análisis sobre las respuestas culturales a la modernización en Buenos Aires, ni Schwartz incluye textos de Xul en la antología, ni Funes lo menciona en el volumen dedicado a intelectuales que reflexionan sobre la identidad cultural en los años '20, aunque es preciso destacar que desde las *lógicas* de los trabajos mencionados y en función de los respectivos recortes, la *exclusión* de Solar no resulta impertinente. De ahí que esta descripción no pretenda marcar una falencia, sino más bien señalar una necesidad que se vislumbra en estos autores como es mencionar a Xul, aun de modo tangencial y pese a no formar parte de sus objetos de estudio.

La incorporación *colateral* de Xul en los trabajos de Sarlo, Schwartz y Funes (en la portada, el *inquit* o el estado del arte) arroja luz sobre una cuestión que intentamos problematizar: así como Solar no cabe cómodamente en estudios sobre producción intelectual y artística de los años '20 (por su condición de *raro* y *extravagante*), tampoco parece adecuado dejarlo afuera. Dicho de otro modo, ante tópicos y temas revisados con foco en el arte y la literatura rioplatense (modernización, vanguardias, identidad cultural, década del '20, entre otros), la

mención de Xul Solar resulta insoslayable, pero su constitución en objeto de estudio implica un problema, en la medida en que se enfrenta con la imagen del creador *excéntrico*, ajeno a su época. Aunque *extravagancia* y *excentricismo* suelen ser usados como sinónimos (en tanto extraño, peculiar, diferente), en aras de despejar en alguna medida el problema tal vez sea necesario distinguir entre un posicionamiento central de Xul en el vanguardismo, es decir *no excéntrico* y una condición *extravagante* (de andar errante), fundada en estrategias de autoconstrucción de una imagen pública y en facetas que lo *interfieren* tanto como a su producción; nos referimos a la astrología, el espiritismo, el esoterismo, la numerología, el simbolismo, entre otras.

Desde estos fundamentos y problemas, el presente capítulo intenta reponer posibles líneas constitutivas de la “trayectoria social”⁶⁸ de Xul en zonas vanguardistas del campo cultural de los '20, hacia un esbozo de procesos de constitución de su figura como creador distanciado de su época, producidos por él y otros productores (y reforzados, luego, por sectores de la crítica), desde una construcción social como *mag*o, *astrólogo*, *demiurgo*, mediador entre mundos y culturas. De esta manera esperamos contribuir a alguna desactivación de la representación de Xul como *excéntrico* y asediar otros aspectos de su intervención

⁶⁸ Nos parece más útil el concepto *trayectoria social* respecto de biografía pues reenvía a una manera singular de recorrer el espacio social, donde se expresan desplazamientos y disposiciones del *habitus*. Constituye la “serie de las posiciones ocupadas por un mismo agente o un mismo grupo de agentes en espacios sucesivos” (Bourdieu 2005, 384). De esta manera, el uso de este concepto, sitúa la producción de Xul en un estado dado del campo cultural. Al respecto, es importante señalar que, según Bourdieu, todo productor se define en relación con un campo; aun manifestaciones de desinterés o desapego son modos de intervención y en última instancia colaboran ya con la conservación ya con la dislocación y ruptura de los principios de legitimación. Asimismo, dado que el campo produce el valor de la “obra” de arte, en este caso parece originar el valor de la “obra” de Xul desde su *excentricidad*, irradiando la conformación de una biografía personal y artística que precedería (en tanto causa) a su carácter excéntrico, cuando resulta efecto de su construcción.

como productor cultural, en especial, su adhesión y aportes al programa renovador de las vanguardias desde modulaciones discursivas hacia la unidad latinoamericana.

América, Europa, América...

Xul Solar es uno de los artistas nucleados en el martinfierrismo cuyas trayectorias personales incluyen largas estadías de formación en Europa (en su caso, entre 1912 y 1924), lo que supone aprendizajes *europizados* y estrategias de validación a través de logros (publicaciones, vínculos, exposiciones, etc.) alcanzados allí, en tanto centro de legitimación (en especial París). Asimismo, la experiencia del viaje deja marcas en la producción, en una búsqueda de diferenciación del discurso propio así como de autoafirmación de una identidad diferente.⁶⁹ A efectos de contemplar aspectos heterogéneos de la experiencia europea de Xul, seguimos los trabajos de Beatriz Colombi quien identifica al “escritor desprendido de su medio” (2004: 14) en una noción de “cultura del viaje” (13), que supone una producción de textos signados por una práctica de desplazamientos entre destinos, lenguas y contextos. En su estudio sobre viajeros intelectuales latinoamericanos entre 1880 y 1915, afirma que:

El desplazamiento coloca a prueba la autfiguración del sujeto así como su pertenencia a una cultura periférica, por eso la escritura desterritorializada

⁶⁹ Dada la modernización de Buenos Aires entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, la experiencia del escritor o artista *viajero* incorpora una vinculación ambigua con la capital de país, ciudad propia y desconocida a la vez por las transformaciones producidas en los años de ausencia. Sea que el extrañamiento suscite nostalgias del pasado u odas a la modernización profundiza una necesidad de crear formas nuevas acordes a la nueva trama urbana, que se verá reflejada en la configuración discursiva del martinfierrismo. Montgomery sostiene que el posicionamiento “anticolonialista” de muchos de los artistas y críticos latinoamericanos del periodo absorbe un discurso crítico que en cierta forma circulaba en Europa durante sus viajes, frente al cual reconocer (y problematizan) el enorme potencial político de utilizar y resignificar las herramientas conceptuales hegemónicas (2017).

fue vector de numerosas metáforas culturales (nuestra América, latinoamericanismo, hispanoamericanismo, iberoamericanismo) formuladas como narraciones de autoafirmación, emancipación o descolonización cultural. Estas formaciones -que son, a su modo, una invención de tradiciones- definen nuevos roles (2004: 15).

El análisis de Colombi ilumina aspectos del *viaje* de Xul por Europa, en especial, marcas del desplazamiento territorial, lingüístico y cultural en su producción, desde la traducción y la reinención de tradiciones. A su vez, la asociación entre la autofiguración del sujeto desprendido de su medio y el uso de metáforas que afirmarían una pertenencia cultural distinta de la europea (periférica en términos de Colombi), permea en textos de Xul hacia una modulación identitaria latinoamericana que demanda encontrar modos de independizarse culturalmente de Europa, sin rechazar sus aportes. Desde esta perspectiva Xul -como otros viajeros del mismo período- se autoimpone la tarea de actuar como un “agente modernizador” (v.g. Colombi 2004) del medio porteño, en inicios desde Europa y luego de Buenos Aires.

Xul regresa a Argentina en junio de 1924, pocos meses después del lanzamiento del número 1 de *Martín Fierro*. Había pasado doce años en Europa, principalmente en Italia, pero también en Alemania, Francia e Inglaterra. Como Emilio Pettoruti, Alfredo Guttero o algunos años más tarde Antonio Berni, la experiencia europea de Xul no se concentra en París, meca simbólica de los artistas latinoamericanos, sino en ciudades italianas (Turín, Roma, Milán, Florencia, Zoagli y Roveretto). Allí los artistas acceden en simultáneo a bases históricas de los códigos dominantes del realismo y del idealismo (tanto en el universo greco-romano como en el renacentista) y a la efervescencia del Futurismo que irradia un profundo impulso renovador. Como otros argentinos en situación similar, sus desplazamientos se vinculan con intereses artísticos e intelectuales tanto como con estrategias de

supervivencia en regiones con costos de vida accesibles para el inmigrante y a salvo de la guerra. En 1916, en Florencia, Xul conoce a Emilio Pettoruti, con quien comparte desde entonces esas experiencias y un vínculo afectivo y artístico importante en el trayecto formacional de ambos y en su regreso a Argentina.⁷⁰

Xul completa su viaje con estadías breves en París y otras más extensas en regiones no latinas de Europa (Múnich, Stuttgart y Londres), donde se acerca al Expresionismo y al Esoterismo⁷¹ y comienza a interesarse por Latinoamérica y sus relaciones con el viejo continente. La Europa no latina es el escenario cultural desde el cual comienza a perfilar el proyecto latinoamericanista que luego se dinamiza con su participación en *Martín Fierro*. Allí, además de asistir a exposiciones de arte precolombino, adquiere material bibliográfico y catálogos que trae de regreso a Argentina. En Londres compra las guías de las colecciones etnográficas y de antigüedades americanas del *British Museum*, y en 1920 adquiere *Vision and Desing* de Roger Fry. En Alemania compra volúmenes de las colecciones *Orbis Pictus* y *Schritten-Reihe kulturen der erde* dedicados a Mesoamérica, los Andes y Nueva

⁷⁰ Se conserva un profuso archivo de cartas, notas y postales que revelan su vínculo de amistad y el desarrollo de inquietudes artísticas compartidas. Asimismo, las dos grandes exposiciones de Pettoruti en Europa (1916, Italia y 1923, Alemania) incluyen entre los cuadros expuestos un retrato de Xul. Pettoruti redacta el texto que acompaña el catálogo de la exposición de Xul con el escultor Arturo Martini realizada en la Galería de Arte de Milán en 1920. Xul hace lo mismo para la exposición de su amigo en Sturm (aunque finalmente su texto no integra el catálogo) y envía crónicas a diarios argentinos de las muestras de Pettoruti. Juntos deciden regresar a Argentina para dar un gran golpe en un escenario porteño que Pettoruti considera un “mamarracho” (en Abós 2004: 102) y Xul “muy pompier” (Correspondencia, Múnich, 29/05/23).

⁷¹ Si bien se sabe poco sobre la estadía de Xul en Londres (entre noviembre de 1919 y mayo de 1920), Abós afirma que los meses que pasó allí “son una llave de su inmersión en el mundo del esoterismo” (2004: 67). A su vez, en 1923 viaja a Stuttgart para asistir a las conferencias de Rudolf Steiner y en 1924 viaja a París para encontrarse con Aleister Crowley, con quien pasa un mes iniciándose en el método para “visionar” que practicará el resto de su vida (Artundo).

Guinea (entre ellos, *Mexikanische Kunst* de Walter Lehmann), así como los tres tomos de Danzel sobre México (v.g. Fischler).

El año de 1923 parece clave en el interés de Xul por Latinoamérica y su pasado precolombino, puesto que pinta acuarelas centrales de las series americanas (entre ellas *Nana Watzin*), escribe los primeros textos sobre Pettoruti y junto a él comienza a organizar el regreso a Argentina. Destacamos estos tres datos porque indicarían que los textos visuales y escritos de 1923 que conforman nuestro corpus se orientan a un público porteño, trazando una continuidad pictórica y programática entre Múnich y Buenos Aires. Entonces, si bien las estrategias de Xul y Pettoruti para *impactar* en Buenos Aires encuentran un espacio propicio en su vínculo con los martinfierristas y adquieren aquí un carácter colectivo y mayor visibilidad, comienzan a configurarse cuando aún se encuentran en Europa. Allá se prefigura el modo de intervención pública privilegiado de Xul en su regreso al país: el uso de medios gráficos masivos y especializados (Artundo 2006). Por ello entendemos que la publicación de artículos en la prensa periódica que lleva adelante entre 1923 y 1935 forma parte de un conjunto de estrategias “dislocatorias”⁷² (en términos de Aguilar) del estado del campo artístico.

Un análisis de la correspondencia privada sitúa como un factor de la decisión de regresar al país la voluntad, compartida con Pettoruti, de intervenir en el campo artístico porteño. En las postales que Solar envía a su madre y su tía por ejemplo, se

⁷² Encontramos operativos planteos de Gonzalo Aguilar (2003) sobre las vanguardias latinoamericanas, quien evita el término ruptura (y el reenvío a Peter Bürger) y presenta las vanguardias en términos relacionales desde tres modos de intervención frente al estado específico del campo cultural: actos dislocatorios, no conciliación y extensión de las fronteras artísticas. Se trata de intervenciones que, mediante prácticas violentas, intentan superar un desajuste entre formas de producción antiguas (heredadas) y un entorno moderno, por ello los dos motivos centrales de disputa son la modernidad y el estatuto de la obra de arte.

repite una asociación entre el regreso a Argentina y la intención de dar un golpe: “estamos preparando el viaje con Emilio. Haremos gran golpe, aunque nos apaleen” (Münich, 03/06/23); o bien: “leí algo sobre allá y vi fotos, están muy *pompier*. Es mejor así, haremos más golpe” (Münich, 29/05/23). Asimismo, cartas y notas de Pettoruti a Xul exhiben aspectos de los preparativos del viaje vinculados con la compra de materiales para una exposición conjunta en Argentina, referencias al envío del artículo de Xul sobre Pettoruti al diario *La Razón* –sobre el que volveremos- e intercambio de impresiones sobre el estado de la plástica en Buenos Aires. Se puede observar que a diferencia de las cartas de años anteriores vinculadas con la vida en Europa (costos de vida en Milán, servicios de una pensión, préstamos de dinero, etc.), las de 1923 se centran en las expectativas del regreso a Buenos Aires y el impacto que esperan producir.

En una extensa carta que Xul escribe a su madre y su tía, ya en Buenos Aires en 1925,⁷³ manifiesta que para completar su formación artística debió quedarse, al menos, dos años más en París y unos cuantos meses más en Alemania. Allí expresa también un deseo de volver varias veces a Europa para aprender de los artistas “ultramodernos”, y de viajar por América algunos meses (aunque ninguno de esos viajes se concreta). Nos parece que sus afirmaciones abonan la hipótesis de que el regreso al país en 1924 no está motivado por la finalización de un ciclo de formación (ni por razones económicas), sino por la configuración de un proyecto compartido con Pettoruti para actuar como agentes de transformación del campo artístico argentino. A su vez, en postales remitidas al padre refiere estar “cansado de tanto salvajismo i atraso ke hai en Europa” (Londres, 03/11/19) y “cada vez más cansado

⁷³ Carta sin fecha, referenciada como “Carta de Xul a su madre 1925. A Zoagli” (FPK-MXS).

de Europa i su civilización” (Roma, 15/07/21). En ellas afirma, tal vez como alguna conclusión de su viaje: “soy más criollo que nunca” (Múnich, 15/06/23).

Dado que en ese momento España y Portugal reivindican su continuidad como faros culturales de las ex-colonias y que París funciona como faro efectivo del momento, adquiere relevancia que la configuración inicial del proyecto renovador y latinoamericanista de Xul se produzca desde Alemania (y en menor medida, Inglaterra). Quizá sea resultado de una combinación de factores que incluyen, pero exceden el debilitamiento de las antiguas potencias ibéricas y la relativización de Europa como meca del progreso cultural por la Primera Guerra Mundial.⁷⁴ Vale considerar también la revalorización del pasado precolombino (a través de publicaciones y muestras) a la que Xul asiste en Alemania y el impacto que le producen las manifestaciones vanguardistas de países entonces periféricos de Europa (menos industrializados) donde –como afirma Alfredo Bosi- el deseo de lo nuevo parece ser más fuerte que las condiciones objetivas de la modernidad (en Schwartz, 2002: 24). No sólo nos referimos al Futurismo italiano y el Expresionismo alemán, sino también al ballet y el Cubo-futurismo rusos.⁷⁵

Es posible entonces, que Alemania funcione como vía de legitimación de su proyecto americanista, si esto fuera así, su proyección latinoamericana sería

⁷⁴ Estimada la cercanía temporal entre la década del '20 y la época de consolidación de los campos de producción cultural argentinos (hacia los años '80 del siglo XIX), vale recordar el impacto en estos procesos culturales del reordenamiento de las relaciones con España que sucede a las independencias y al debilitamiento político y cultural de los imperios ibéricos. Al respecto, Miceli afirma que las estrategias españolas para transmutar la derrota política en revitalización de su influencia cultural (como la apertura del mercado editorial español) se contrarrestan con el interés creciente por los modelos parisinos, una reorientación nativista en ciertos sectores cultos que revaloriza la variedad de expresiones lingüísticas del continente y el impacto de figuras locales como Rubén Darío, Vicente Huidobro y César Vallejo (2010).

⁷⁵ En 1913, por ejemplo, Xul escribe a su padre: “...yo encantado del arte ruso del ballet. La compañía que lo representa aquí irá a Buenos Aires y te recomiendo mucho la veas, y la oigas, que su música es única entre toda...” (París, 20/05/1913).

ratificada por el discurso europeo, es decir que en su base conservaría cierto ángulo eurocentrista.⁷⁶ Pero en este sentido, lejos de señalar una contradicción fácil de enunciar nos interesa exhibir el enraizamiento histórico de Xul y los condicionamientos sociales, conscientes o inconscientes, los cruces de imaginarios y tendencias que suelen imponerse a todo productor cultural.⁷⁷ Es decir, por mucho que se pretenda *aislar* a Xul de su contexto, tildarlo de ser excepcional, quien en un algún sentido místico *ve más allá* que sus contemporáneos, las formas de su producción no debieran leerse ajenas al peso de un contexto interferido y saturado, así como de marcas sociales que no dejan de producir huella.

Por consiguiente, en la estructura de los textos de Xul leemos tanto un ángulo de eurocentrismo como una búsqueda de independencia cultural latinoamericana (legitimada, en inicios, por vía europea). Y es claro, la *tensión* señalada no es exclusiva de Xul, indicando una vez más la impronta de una historicidad que no debiera desconsiderarse ante sus textos. Como señala Henríquez Ureña (1952), al mismo Andrés Bello, precursor de la reivindicación de *independencia literaria*, se le acusa de europeizante, la *ciudadanía artística* de Esteban Echeverría nace del Romanticismo y el modernismo de José Martí de modelos europeos. No olvidemos tampoco que Alfonso Reyes escribe *Visión de Anáhuac* en París y que ha sido interpelado por una “desvinculación de México” (Reyes 1996: 428), que dio origen

⁷⁶ En las narrativas museográficas y en las publicaciones dominantes en Alemania e Inglaterra a las que Xul accede, México ocupa un lugar central. Ello puede ser un factor influyente en las operaciones de apropiación de un imaginario precolombino mesoamericano, en lugar de circunscribirlo al Río de la Plata o al Cono Sur.

⁷⁷ Es oportuno recordar que, como afirma Jameson, las estructuras objetivas de un texto cultural dado contienen la historicidad del momento de emergencia de sus posibilidades lingüísticas y la función situacionalmente específica de su estética (1989). En el mismo sentido, Bourdieu afirma que el “proyecto creador” de un artista es resultado de un proceso de ajustes y reacomodamientos entre decisiones del artista e imposiciones del contexto, no necesariamente conscientes (2005).

al texto “A vuelta de correo” (1932), donde esgrime la ya famosa sentencia: “la única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal, pues nunca la parte se entendió sin el todo” (1996: 439). Inserto, por tanto, en una tensión que no le es exclusiva, sin embargo una particularidad de Xul radicaría en la serie de operaciones de montaje (noción que orienta nuestra interpretación desde el análisis de *Nana Watzin* en el capítulo 1) que interfieren tradiciones latinas y no latinas, imaginarios de la racionalidad europea, del espiritualismo y de Mesoamérica e incluso, como veremos, cierta idea de *latinidad expandida*, no restringida al mundo hispánico.

Los debates sobre cómo alcanzar un arte genuinamente argentino o americano –importantes en los ‘20 y ‘30- se verán inevitablemente atravesados por diferentes posiciones frente al uso o no de la tradición europea y sus modelos. Al respecto, María Teresa Gramuglio afirma que la vinculación entre literatura y nacionalismo arraigada en un sentido común bastante generalizado, necesita ser cuestionada y sometida a estudios particularizados por su enorme diversidad y plasticidad. Como primera dificultad enuncia la necesidad de circunscribir las formas específicas que adopta en cada caso, así como las condiciones específicas de su emergencia. Desde allí, ubica uno de sus “momentos fuertes” (2013: 71) en los años ‘30 (recuperando archivos y debates del periodo que nos interesa) y destaca el “rechazo a la solución nacionalista” (72) de Borges, en favor de un proyecto literario consistente en “modificar la tradición desde una colocación inicialmente colateral” (72). El argumento de Gramuglio es pertinente a nuestros intereses, respecto, por ejemplo, de cierta equivalencia entre las posiciones mencionadas de Borges y las de Xul, que remiten no sólo a su participación en un mismo contexto de debates y reflexiones en

torno a la cuestión, sino también a trayectorias personales de algún modo coincidentes y a un vínculo efectivo de afinidad e intercambio intelectual.⁷⁸

En su último año en Alemania y en el primero en Argentina, Xul escribe cuatro textos sobre Pettoruti, donde la renovación artística (a la que pretende contribuir) se afina en un posicionamiento de orientación latinoamericanista, puesto que la modernización del campo cultural no aparece como finalidad en sí misma, sino como necesidad para la ruptura de lazos de dominación cultural europea. La fórmula “vanguardia criolla hacia lo futuro” (98, 106), presente en dos de los cuatro textos, resume lineamientos centrales de su perspectiva (por ello la tomamos como título del capítulo). En ella, la combinación entre el sustrato presentista y cosmopolita al que remite el término *vanguardia* y la marca identitaria que supone el adjetivo *criollo* expresa una tensión local/universal e introduce un encadenamiento temporal entre el presente universalista de la vanguardia, el pasado local-común del sujeto criollo y su proyección conjunta a *lo futuro*. No pasa desapercibido el loísmo (“lo futuro”), listado entre los *barbarismos* del español, mediante el cual Xul muestra una posición irreverente frente a las normas del idioma y acompasa las formas de su escritura con el programa que construye. Además produce un efecto de enrarecimiento en la lectura, puesto que *futuro* precedido por *lo* adquiere el valor de un sustantivo abstracto y colectivo imposible de reducir (similar a las expresiones lo bueno, lo cortés, lo bello...), reforzado por la preposición *hacia*, que sugiere una

⁷⁸ Es evidente que la afinidad central se desarrolla en torno al interés por el lenguaje y el dominio de diversas lenguas sajonas y latinas, pero no es la única. Aunque no tienen encuentros personales en Europa, residen allí en el mismo tiempo coincidiendo entre 1914 y 1921 y en regiones no convencionales del viaje de formación intelectual. Verdugo considera que sus afinidades intelectuales se remontan a aprendizajes a los que ambos acceden en ese contexto: lecturas de poetas expresionistas alemanes, como Johannes Beecher y Christian Morgenstern, del místico sueco Emanuel Swedenborg y de los poetas ingleses Charles Swinburne y William Blake.

dirección imprecisa e inexacta. Pareciera entonces, que la vanguardia criolla no se dirige al futuro como un punto determinado en la sucesión temporal aún no alcanzado, sino hacia las cosas que poseen cualidades de futuro, que son futuro. La síntesis última será la expresión *neocriollo*, abarcadora de lo nuevo (neo) y del pasado (identidad criolla), o de lo nuevo y *lo futuro* en el pasado y presente criollos.

La invención del *neocriollo* también señala una continuidad programática entre Buenos Aires y los últimos años en Europa. Allí comienzan las primeras reformas del español que Xul emprende (desafía sus reglas, lo *barbariza* y orienta la escritura por la dicción) y cobran forma en un idioma nuevo *a posteriori*: el *neocriollo* recoge las lenguas heredadas de Europa, pero renuncia a tomarlas como medio de expresión. En un gesto de aspiración colectiva, que intenta ser fundante de un nuevo tiempo de unidad latinoamericana, reduce el español y el portugués a la condición de materias primas con las que da forma a un nuevo idioma, pensado para una configuración cultural diferente de la conocida. Su programa bien podría ser una respuesta a una de las preguntas de Henríquez Ureña respecto de cómo encontrar la expresión propia cuando escribimos en el idioma de España: “¿crear idiomas propios, hijos y sucesores del castellano?” (1952: 42).

La mención de Ureña es nodal, pues (parafraseándolo) pensamos que Xul se suma como eslabón en una cadena de generaciones que en busca de nuestra expresión genuina, renuevan y actualizan “el descontento y la promesa” (Henríquez Ureña (1926⁷⁹). Esta referencia nada casual, junto con “El escritor argentino y la

⁷⁹ “El descontento y la promesa”, publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 29 de agosto de 1926, reproduce una conferencia dictada por Henríquez Ureña el día anterior en la Asociación de Amigos de Bellas Artes de la misma ciudad. Seguimos la edición de 1952 de *Ensayos en busca de nuestra expresión*.

tradición” (1932⁸⁰) de Borges conforman para nosotros el nudo de una trama discursiva en la cual leemos los textos de Xul. Borges, Ureña y Reyes, así como las revistas *Amauta* en Perú, *Antropofagia* en Brasil y *Martín Fierro* en Buenos Aires cristalizan en los años que estudiamos particularmente, planteos y programas en torno a la *genuina* expresión nacional o latinoamericana, asediando la tensión universal / local, o en la forma vanguardista, nacionalismo / cosmopolitismo (Gramuglio). Dadas las diferencias temporales, no proponemos identificar intertextualidades, sino que hacia el desarrollo de nuestras hipótesis, trazamos líneas imaginarias con los textos mencionados de Borges y Ureña y desde allí, indagamos marcas y modos como la producción de Xul dialogaría con nudos de dicha trama discursiva. Además del análisis textual, las relaciones que establecemos afinan en datos biográficos que permiten suponer diálogos y reflexiones compartidas, afinidades intelectuales e incluso intercambios y menciones textuales explícitas.⁸¹ A su vez, son vínculos que nos interesan en proyección, dado el impacto de los tres en las generaciones posteriores y el lugar central que ocupan hoy en la producción cultural latinoamericana: generalizando, Xul respecto de las artes plásticas; Borges de la narrativa y la poesía; Ureña, del ensayo.

⁸⁰ Seguimos el criterio de las *Obras Completas* de Borges de editorial Emecé (1974) que ubican “El escritor argentino y la tradición” en el volumen *Discusión* de 1932 (coincidente con la edición que manejamos de editorial Sudamericana). Para una discusión respecto de la ubicación temporal del texto véase Balderston 2013.

⁸¹ Los vínculos de Xul con Borges, referidos en muchas ocasiones por el escritor, han sido abordados ampliamente por la crítica (Artundo, Louis, Verdugo y otros), de hecho es Borges quien recuerda en una conferencia los diálogos de Xul con Ureña (1990).

Estrategias iniciales: “Pettoruti y el desconcertante Futurismo”

El 09 de diciembre de 1923, el diario *La Razón* de Buenos Aires publica un artículo titulado “Pettoruti y el desconcertante futurismo” firmado por J. Ramón. En apariencia es una reseña de la muestra de Pettoruti en la galería *Sturm* de Berlín, destinada a un público de gusto tradicional, no familiarizado con el arte vanguardista. Escrita por un cronista que se declara no entendido en arte y a quien la pintura moderna no termina de convencerlo (106). No obstante, su real autor es Xul Solar, quien envía el texto desde Alemania y así activa la polémica en torno al arte nuevo a través de la figura de Pettoruti. El envío del artículo y la elección de *La Razón* revisten un carácter programático, inscripto en una estrategia beligerante, puesto que se trata de un medio adverso al arte vanguardista de cuya posición Xul está enterado. Al respecto, en mayo de ese año escribe a su madre: “en La Razón de Bs Aires dijeron que mis obras eran desequilibradas, hace poco. Estamos contentos de pelear” (Münich, 03/06/23).⁸² Entendemos que a través de este envío, seis meses antes de regresar al país (y dos meses antes del número 1 de *Martín Fierro*), Xul lanza desde Europa sus primeros *golpes* en la *pelea* por la modernización artística.

“Pettoruti y el desconcertante futurismo” está destinado al público lector de un diario de tirada nacional, no especializado, es decir al campo de producción cultural en general. Por ello, a través de J. Ramón el texto asume una posible voz y opinión de un lector estándar cuando afirma, por ejemplo, que prefiere que el artista regrese a sus cuadros iniciales por “el realismo de sus soberbios desnudos” (107), su “sugestivo impresionismo” (107) y “el expresionismo encantador de sus mosaicos” (107). Nos parece que la apelación a tendencias dominantes en Buenos Aires

⁸² Más aún, la reseña de *La Razón* de la exposición de Xul realizada en Milán en 1920 se titula “Decadencia del arte en la época actual.” (17/01/1921).

(desnudo, impresionismo, realismo) que Xul en una carta considera “*pompier*” (Münich, 29/05/23), tiende a producir una afinidad entre el lector y la posición del enunciador para usarla en favor de Pettoruti, en tanto afirma “no oculto mis preferencias, aunque descubra mi *ignorancia*” (106, destacado nuestro). De esta manera sugiere de modo indirecto que el rechazo a Pettoruti proviene de juicios *ignorantes*, sin criterios formados.⁸³

Las apreciaciones del cronista funcionan como punta de *iceberg* para extenderse sobre un conjunto de posiciones subyacentes, observables en la construcción material del texto; éstas se orientan a formular dos nociones antagónicas de tradición: una es afín a la definición de Williams, *deseada* (en la que se ubicarían Pettoruti y el arte vanguardista), y la otra, establecida mediante las palabras *peso* y *fardo* se configura como un conjunto de reglas y modelos a seguir. El texto establece una analogía entre tradición y personalidad donde se plantea el mismo antagonismo: para la primera “una significación dinámica, reflejo de una inquietud nunca calmada que lleva al espíritu por sendas diversas en un noble deseo de exploración”, y para la segunda, “la rígida fidelidad a las primeras normas impuestas” (104). Tras la voz de J. Ramón las operaciones de escritura de Xul ubican en el seno de la creación artística, el desafío de los mandatos tradicionales.

El artículo comienza del siguiente modo:

¡Pe-tto-ru-ti! Nombre en aristas, cristalizado en tetraedros, diría probablemente alguno de los amigos futuristas que dejó en Italia.

Porque es de Italia de donde viene este artista, nacido hace 30 años en La Plata, y salido hace 9 de la Argentina, a merced de todas las corrientes artísticas, como quien no lleva en el alma el peso de la tradición. Ni tradición, ni fardo académico. Pettoruti, fuerte y rebelde en la vida, ha sido

⁸³ En el mismo sentido, el Futurismo resultaría *desconcertante* (adjetivo del título) para el que no posee conocimientos, pues J. Ramón desliza la conexión del movimiento con artistas ya consagrados de la vanguardia europea y señala que todos ellos han pasado por la misma galería que Pettoruti, el “verdadero museo del arte futurista” (105).

fuerte y rebelde en el arte. De esa fuerza y de esa rebeldía ha nacido, seguramente, esa sonrisa que nunca le abandona, y ese optimismo que es el “alma máter” de su sonrisa; y de ellas nació también su prematura personalidad en el arte (104).

Los signos de exclamación y la división con guiones del apellido producen un efecto de detención en una sonoridad que recalca en la palabra escrita como huella de la oralidad (Lienhard). El “¡Pe-tto-ru-ti!” que abre el primer párrafo *resuena* en el término Italia, palabra de cierre. Una aliteración de la *T* (Pettoruti, aristas, cristalizado, tetraedros, futuristas, Italia) comunica los dos extremos del segmento al provocar una musicalidad que recuerda la dicción italiana, en la cual la *T* se pronuncia con más fuerza que en español. De ello se desprenden algunas observaciones: ya en el primer párrafo la presentación del artista objeto del texto se enmarca en una atmósfera italiana, consecuente con la perspectiva de latinidad expandida que señalamos antes; ésta se ve construida desde un trabajo con el lenguaje hacia efectos de desplazamientos entre el sonido y la materialidad visual. En el mismo sentido, la asociación del apellido con imágenes provenientes de la geometría (“en aristas, cristalizado en tetraedros”) evoca en un nivel el espacio físico-visual donde los cuerpos geométricos existen y en otro, el sonido dado por la musicalidad italiana de la aliteración.⁸⁴

⁸⁴ Desde lo anterior, nos interesa destacar en el texto una característica de la práctica escrituraria de manifiestos: la doble naturaleza de exposición de un programa y su puesta en ejecución (Abastado). La escritura del artículo no es un complemento paralelo a la producción artística, sino una modulación vanguardista en sí misma. La experimentación artística, en este caso, se funda en torno a posibilidades del lenguaje escrito de expresar y evocar la oralidad y de producir en la lectura efectos de movimiento *zigzagueante* entre sonido y visualidad. En el capítulo anterior, en relación con *Nana Watzin*, observamos un interés de Xul equivalente en el intento de volcar en la espacialidad de la imagen el ritualismo de la narración oral. En el cuarto identificamos los mismos efectos de desplazamiento entre oralidad y escritura en sus relatos del Amazonas y en “Poema”. Ello abona una concepción de la producción de Xul como trama (o gran texto) con múltiples vasos comunicantes.

La primera oración del segundo párrafo ratifica en el contenido, la preminencia italiana construida materialmente en el anterior (“Porque es de Italia de donde viene este artista”). Al iniciar con la palabra *porque* se esperarían causas de lo afirmado en el primer párrafo que consisten en dos informaciones que en otro contexto serían contradictorias: *viene de Italia* y *viene de Argentina*. En la formulación de Xul, Pettoruti, nacido en La Plata, donde vivió veintiuno de sus treinta años *viene de Italia*. En “Pettoruti y obras”, escrito en Múnich en 1923, encontramos una construcción similar:

Pettoruti llevó un tercio de su vida por Italia, la que penetrándolo se hizo parte de su carne y de su alma.

Orgulloso de pura sangre itálica es, empero –también por la flexibilidad racial- y quiere ser criollo, tan criollo para nosotros como un indio emplumado, como las grandes pampas lejanas poco vistas, nuestra herencia (96).

La cita presenta cuatro conceptos poderosos y recurrentes en relación con la identidad: sangre, raza, territorio y herencia. Los cuatro refieren a la identidad cultural como determinación ajena a la voluntad del sujeto (no se puede elegir la sangre, ni la raza, ni el lugar de nacimiento). No obstante, así como las presenta las niega, pues frente a ellas prevalece la elección de Pettoruti: “quiere ser criollo”. Criollo aunque la Pampa sea distante (lejana, poco vista) e Italia cercana (lo ha penetrado). Ambos textos son escritos en los meses finales de la estadía de Xul en Europa, de cara a su regreso a Argentina, cuando comienza a configurarse su proyecto latinoamericanista. En ese marco escribe a su padre “soy más criollo que nunca” (Múnich, 15/06/23), y sus acuarelas materializan la imaginación de “las grandes pampas lejanas poco vistas” y de los “indios emplumados” (*Nana Watzin*, *Tlaloc*, *Piai*, *Cuatro cholas*, etc.).

La construcción de Pettoruti como *criollo italiano* invita a un diálogo con cercanos ensayos de peso como “El descontento y la promesa” de Henríquez Ureña por ejemplo, en beneficio de una *latinidad* expandida. Ureña afirma que “no sólo escribimos el idioma de Castilla, sino que pertenecemos a la Romania, la familia románica que constituye todavía una comunidad, una unidad de cultura” (1952: 48). A su vez, “Pettoruti y el desconcertante Futurismo” parece asumir de modo implícito la reivindicación de Ureña respecto del derecho de los latinoamericanos a la cultura occidental y “a tomar de Europa todo lo que nos plazca” (Ureña, 1952: 47). Así como la creencia de que la genuina expresión americana será combinación de sentido universal, espíritu personal y sabor local (49). Es decir, no copiar, sino rehacer, “porque no es una suma, sino una síntesis, una invención” (50).

El texto de Xul describe trayectorias de Pettoruti en busca de una expresión genuina, que incluyen armonización con principios tradicionales, pero también ser “el único desertor de esa caravana artística que las naciones americanas envían a Europa” (106) y su rechazo a “la estereotipia de los tiempos idos” (107). El segmento citado de “Pettoruti y el desconcertante Futurismo”, por ejemplo repite tres veces los adjetivos *fuerte* y *rebelde* para señalar el origen de la personalidad de Pettoruti en el arte.⁸⁵ La repetición enfatiza la irreverencia como condición liberadora del proceso artístico, del modelo y de la tradición hegemónica. Nos resulta casi inevitable trazar otra relación (o diálogo imaginario), en este caso con “El escritor argentino y la tradición” de Borges (aunque referido a la escritura, pensamos que es extensivo al arte argentino en general): en contra de los mandatos que obligan a acogerse a la

⁸⁵ Ello permite a su vez introducir valores extra-estéticos del artista (fuerza, rebeldía, sonrisa, optimismo, inquietud), quizá más afines al público lector de *La Razón* que criterios plásticos o técnicos.

tradición literaria española o a producir en soledad respecto de Europa, Borges (en la misma senda que Ureña) afirma que nuestra tradición es toda la cultura occidental, donde argentinos y sudamericanos podemos innovar con irreverencia y sin supersticiones (3: 315).⁸⁶

El texto de Xul se construye sobre una concepción análoga a la de “El escritor argentino y la tradición”. Por ejemplo, en lugar de señalar los aprendizajes de Pettoruti en Europa pasa lista de sus aportes al Futurismo: “calor latino”, “sentido de plasticidad”, comprensión de la imagen y sinceridad. No pasa desapercibida la elección de la fórmula *calor latino* (que podría haber sido calor latinoamericano), pues el futurismo es latino, su contexto de origen, sus referentes y difusores son italianos. Es decir que el *criollo italiano* aporta *latinidad* a un movimiento del epicentro del mundo latino. De esta manera opera similar inversión de la relación centro-periferia que había marcado el vínculo dariano con España e incluso una inversión de la asimetría maestros europeos-alumnos latinoamericanos que justifica los viajes de formación a Europa, como el de Xul y Pettoruti. La conclusión no explícita de la operación textual de Xul irradia a afirmaciones de Borges: “nuestro patrimonio es el universo” (3: 317), por tanto nuestra relación cultural con Europa no se limita a la recepción y la copia, sino que incluye el aporte y la innovación, “con una irreverencia que puede tener y ya tiene consecuencias afortunadas” (3: 315).

Es decir, el texto de Xul alberga una revisión de la noción de tradición (entendida como imposición monolítica de una herencia homogeneizadora), que lo orienta hacia operaciones características de las vanguardias latinoamericanas, donde

⁸⁶ “¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental” (3: 314-315).

las formas de integración crítica a la modernización y la impugnación de las reglas recibidas sobre lenguajes y formas artísticas se rigen por posicionamientos en contra de la tradición. En este sentido, encontramos en el texto de Xul una discriminación entre pasado y tradición, que Gonzalo Aguilar reconoce como operación decisiva del vanguardismo y nodal en el martinfierrismo (39). Desde esta distinción, la formación cultural emergente legitima linajes y prosapias para fundar tradiciones intelectuales, culturales y políticas distanciadas de la dominante. En dicho impulso, los vanguardismos adoptan la inquisición sobre lo nacional como programa (Gelado) en oposición a imágenes conservadoras de la “patria”, discutiendo las relaciones con Europa. Al respecto, parece pertinente leer en detalle una oración de los últimos segmentos de “Pettoruti y el desconcertante Futurismo”:

Pettoruti, antes que ninguno, y quizá el único entre todos, se dio cuenta, o creyó, que lo que ha sido una vez, ya fue; que es inútil detener la corriente del tiempo; que si no no puede precedérsele, hay que seguirle, y que lo que hicieron los griegos, Rafael, Greco, Velázquez, Goya, ahí está para marcar una meta de un camino ya recorrido, que puede ser punto de partida para sendas desconocidas, pero nunca el hito espiritual de un reflujo (106).

El modo de construir la oración evoca el sentido del tiempo: diecisiete comas y punto y comas forman una cadena de avance con pausas, pero sin detenimientos, donde las ideas se encabalgan y arrastran desde el inicio al final de la extensa frase. Las palabras elegidas remiten a cierta ordenación secuencial (antes, ninguno, único, precedérsele, seguirle), y es claro, a la proyección espacial del tiempo (meta, camino, punto de partida, sendas, hito).⁸⁷ Las menciones de “los griegos, Rafael, Greco, Velázquez, Goya” remiten a la tradición occidental secuenciada desde el

⁸⁷ Respecto de *Nana Watzin* señalamos una operación equivalente de metaforización del tiempo en el espacio, vinculada con la concepción témporo-espacial mesoamericana y el uso del montaje como expresión conflictiva de contrarios. En el fragmento citado opuestos o excluyentes se suceden con continuidad: antes que ninguno/único, se dio cuenta/creyó, precedérsele/seguirle, meta/punto de partida.

mundo greco-romano al siglo XIX. Inserta en una operación de discriminación entre pasado y tradición, pierde el peso regulatorio del modelo a seguir y adquiere el valor de un archivo artístico disponible para –en términos de Aguilar- “investigar el alcance de la génesis de la obra de arte” (37). En este sentido, otro segmento del texto traza también una genealogía compuesta por referentes de las vanguardias históricas –“Picasso, Boccioni, Chagall, Kandinski, Archipenko, Franz Marc, Kokoschka, Gleizes” (105)- , con cuyas obras dialogan las de Pettoruti en *Sturm*.

La apelación a los repertorios europeos, tradicionales y vanguardistas, opera en favor de una legitimación de la figura de Pettoruti merced a su éxito en el *viejo continente*, haciendo uso de criterios quizá afines al lector de *La Razón*.⁸⁸ Pero no es sólo eso: filtra una noción de tradición ampliada, en diálogo con la de Borges y Ureña, que definiríamos con Williams como una continuidad no necesaria, sino deseada (1981: 174). Desde la inversión del sentido de la tradición la nación se constituye en un tópico central del repertorio intelectual y artístico de los ‘20 latinoamericanos y tanto construir identidades culturales como definir o crear representaciones nacionales entre otros, ocupa un lugar destacado de la actividad, el debate y el intercambio.⁸⁹ Patricia Funes identifica una serie de tópicos centrales en

⁸⁸ En un texto que José Carlos Mariátegui escribe sobre Pettoruti, publicado en la revista *Variedades* de Lima, también apela a la consagración europea para establecer principios de legitimación de su producción. y menciona los mismos artistas que Xul, referenciados con la galería *Sturm* y afirma: “En Berlín lo aguardaba un beso platónico de la gloria. Pettoruti expuso sus cuadros con gran éxito artístico, en las salas de Der Sturm. En las salas consagradas por las exposiciones de Archipenko, Kandinski, Franz Marc y otros célebres artistas de vanguardia, Berlín le ofreció por sus cuadros muchos millones de marcos. Pero los marcos de Berlín no valían nada en ese tiempo. Y Pettoruti razonablemente, prefirió quedarse con sus cuadros” (*Variedades*, n° 928, Lima, 12/12/1925).

⁸⁹ Patricia Funes afirma que las tareas señaladas se desenvuelven en campos de intervención inéditos, pues no toman el Estado y la política como escenarios privilegiados, sino el ámbito de la cultura, que a su vez resulta predilecto para la intervención política. Por ello, en Latinoamérica la amplia zona de discusión orientada a delimitar características de la

las interpretaciones sobre la nación que trasponen fronteras disciplinares: relaciones entre nación, crisis y modernidad, incorporación del “otro” antes excluido de la nación, establecimiento de fronteras culturales y económicas de América Latina en relación con un “otro” externo, reflexión sobre la lengua y la literatura nacionales y las relaciones entre sociedad y Estado. Entre ellos, señala que la discusión sobre la lengua y la literatura nacional es reveladora de los contenidos que se le imprimen a la nación, precisamente un tópico destacado en nuestro objeto de estudio por las preocupaciones lingüísticas de Xul y del martinfierrismo, formación que resitúa el nacionalismo cultural en relecturas de la tradición⁹⁰

Xul en Martín Fierro: hacia una política del idioma

Con Xul, en la calle México
lo reformamos al léxico.⁹¹

A pocos días de instalarse en Buenos Aires, Solar y Pettoruti comienzan a reunirse con el grupo que integra la revista y a participar de ella. En el número doble 08-09, de septiembre de ese año, se los presenta como dos “pintores-escritores” (61) que se suman a sus conquistas, y ya en el 12-13 de octubre-noviembre figuran entre los “redactores y colaboradores permanentes” del “núcleo activo” (87). Xul concreta tres colaboraciones escritas: un artículo sobre Pettoruti (n° 10-11, septiembre de 1924), una carta de despedida a Marechal publicada en la sección “notas de *Martín*

identidad y la nación en cada caso no sólo incluye el discurso político, sino también el ensayo, el periodismo, la pedagogía, la publicidad, la literatura, el teatro y las artes visuales (2006).

⁹⁰ Sobre *Martín Fierro* véase: Altamirano y Sarlo (1997), los artículos de Traversa y Ledesma en el volumen *Rupturas* de la colección *Historia crítica de la literatura argentina* (2009) y la introducción de Horacio González a la edición facsimilar del Fondo Nacional de las Artes (1995).

⁹¹ J.L. y G.J.B., “Itinerario de un vago porteño” en *Martín Fierro* n° 39, marzo de 1927: 326.

Fierro” (n° 37, enero de 1927) y una traducción libre de poemas de Christian Morgenstern (n° 41, mayo de 1927). Asimismo, tres acuarelas de Xul -una de ellas en tapa- ilustran un artículo de Prebisch sobre la muestra en homenaje a Marinetti realizada en Amigos del Arte (n° 30-31, julio de 1926).⁹²

Además de las tres colaboraciones en *Martín Fierro*, tras el cierre de la revista mantiene relaciones con sus antiguos miembros y durante la década siguiente formaliza colaboraciones en publicaciones vinculadas con ellos.⁹³ Publica tres textos enteramente en *neocriollo*: “Apuntes de neocriollo” (1931), en *Azul*, dirigida por Pablo Rojas Paz, “Poema” (1931) en el único número de *Imán* (editado por Elvira de Alvear en París) y reproducido en *Signo* en 1933, y “Visión sobre el trilíneo” (1936) en *Destiempo*. A pedido de Borges publica reseñas de libros y traducciones (entre otros de May Sinclair, Thomas Mann y Rudyard Kipling) en la *Revista multicolor de los sábados*. Asimismo, colabora con ilustraciones en la primera edición de *El tamaño de mi esperanza* de Borges (no incluidas en ediciones posteriores), produce una imagen para la revista *Proa* (1925) y participa con una acuarela de portada en el último número de la *Revista de América* (1926), dirigida por Luis Alberto Erro.

Los años '20 y '30 son de importante intervención pública para Xul Solar. De ello dan cuenta menciones en notas, reseñas de muestras y fotografías colectivas, así como correspondencia privada entre Xul, Evar Méndez, Macedonio Fernández, Borges, Hidalgo, Pereda Valdés, Norah Lange, entre otros. Además, las dedicatorias de libros conservados en su biblioteca expresan vínculos afectivos e intercambio

⁹² En el último número de *Martín Fierro* se anuncia una nota central sobre Xul para el siguiente, cuya publicación no llega a concretarse por el cierre de la revista. Asimismo, en una misiva remitida en enero de 1928, Evar Méndez le pide a Xul que vea los “cuatro clichés” de sus obras que acompañarían el artículo y le solicita: “copiemos corrigiendo a tu sabor tu traducción de Novalis, que va en el número del periódico que estoy armando, ya en prensa...” (Buenos Aires, 20/01/28)

⁹³ Sobre las colaboraciones de Xul en revistas literarias argentinas véase Baur 2002.

intelectual con escritores de la vanguardia latinoamericana.⁹⁴ López Anaya considera que en su regreso a Argentina, Xul encontró en *Martín Fierro* “un lugar de intercambio y comprensión. Se sintió a gusto en el círculo donde se admiraba a Apollinaire y a Marinetti. Por el contrario, en el mundo de las artes plásticas nada podía interesarle” (2002: 21). Es claro, no podemos saber si es tan así, pero lo cierto es que, sea por su impulso o por intereses del resto (en su mayoría escritores), su perfil en el campo artístico de los '20 se configura orientado a la palabra (traducción, investigación e invención lingüística, etc.) más que a la pintura. Aunque en esos años participa de exposiciones colectivas -casi todas en Amigos del arte-, no expone de manera individual hasta 1929, como tampoco concreta la muestra conjunta con Pettoruti planeada en Europa. Si bien con el tiempo ocupa un lugar destacado entre los artistas plásticos del vanguardismo,⁹⁵ sus textos escritos y reflexiones sobre la lengua circulan e impactan en el medio inmediato tanto o más que sus acuarelas.

En las páginas de *Martín Fierro* Xul publica sus primeras propuestas de reforma del español, en dos textos que anticipan la formulación del *neocriollo*. Su correspondencia y anotaciones personales muestran modificaciones ortográficas y

⁹⁴ Juan Manuel Bonet en su ensayo “Desde la biblioteca de Xul” transcribe y comenta dedicatorias de Borges (entre otras: “A San (o pre) San Xul Solar, estos ejercicios frugales”), Bioy Casares (“A Xul que por su neocriollo influye en toda la literatura...”), Gironde (“A Xul Solar, inquisidor del único secreto de las ideas”), Porchia, Marechal, Güiraldes (“al grande e inquieto espíritu de mi amigo Xul Solar dedico este libro de afectos terrenales”) (2002: 186-187). Asimismo, del peruano Alberto Hidalgo (“con kilos de admiración y kilómetros de afecto”) y el uruguayo Lascano-Tegui, activos en Buenos Aires, de los brasileños Mario de Andrade (en *Macunaíma*) y Oswald de Andrade y del dirigente del Futurismo Filippo Marinetti (2002: 187-188). Schwartz registra también una dedicatoria de Rosário fusco en *Poemas cronológicos* (2006). En su correspondencia se observa además intercambio epistolar con el poeta uruguayo Ildefonso Pereda Valdés y notas e invitaciones recibidas de la dirección de las revistas brasileñas *Antropofagia* y *Verde*.

⁹⁵ En efecto, Diana Weschler considera que entre los pintores nucleados en *Martín Fierro* Emilio Pettoruti y Xul Solar ofrecen los elementos para configurar el lenguaje de la vanguardia (1999: 292).

morfológicas del idioma al menos diez años antes, pero recién en el espacio renovador de la revista pasan del ámbito privado al público. Si bien su análisis lingüístico detenido excede los propósitos de esta tesis,⁹⁶ nos interesa realizar algunas puntualizaciones hacia la comprensión de afinidades intelectuales y modos de inserción de Xul en el martinfierrismo. Su propuesta incluye una formulación frente al problema de la lengua de cara al desarrollo futuro de una identidad latinoamericana, así como una actividad lúdica que combina imaginación y saber, constituyendo una invitación a incorporar el nuevo idioma en conversaciones y prácticas escriturarias.⁹⁷ Borges parece haber sido un interlocutor entusiasta, en una de las conferencias en homenaje a Xul recuerda: “hablaba siempre abreviando, nos hemos acostumbrado a hablar así con él. Yo llegué no a dominar, pero sí a balbucear el Creol como ahora balbuceo el castellano” (1990: 06). Al respecto, Lindstrom describe que:

Marechal y otros recuerdan la insistencia con la cual Xul Solar los involucraba en sus experimentos lingüísticos hasta el punto de exasperarlos y provocar riñas. En todas estas anécdotas que circulan en torno a la figura de Xul Solar, se ve su meta primordial. Procuró que los demás vislumbraran la visión que había visto él: la posibilidad de superar mediante la intervención deliberada, los alcances de las lenguas naturales del hombre (1982: 243).

El primer texto público de Xul donde aplica reformas al español es una carta de despedida a Marechal por su viaje a Europa, publicada en *Martín Fierro* (n° 37, enero de 1927).⁹⁸ En ella, le explica que no asistió a su despedida por venir de un

⁹⁶ Sobre el *neocriollo* nos detenemos en el capítulo 4, para un análisis pormenorizado puede consultarse Lindstrom (1982).

⁹⁷ En este sentido, recuerda la noción “pacto utópico” que Baczkó utiliza para caracterizar el relato utópico, a partir de una relación entre texto y lectores fundada en una conjunción inseparable entre imaginación y saber (2005).

⁹⁸ Véase Pagni 2015. El texto completo dice: “Querido poeta: La culpa la tuvo mi heterotraje claro. Su tela (lana gris, seda blanca y criptoalgodón, creo) fue adquirido por

funeral vestido con un traje que le avergonzaba y con el que no deseaba mostrarse en público. Para ello le *cuenta* una historia de su traje en un recorrido lúdico y cosmopolita que incluye a alguien que compró la tela en Génova, a otro que lo confeccionó en Milán y a un sastre checoslovaco con deseos de ir a Nueva York quien en Alemania lo adaptó al cuerpo de Xul, mas sin poder usar crin, porque la guerra había acabado con los caballos, de allí la necesidad de volver a arreglarlo en Buenos Aires. En cierta forma recuerda la “Historia de un sobretodo” de Rubén Darío, cuento que narra los recorridos de esta prenda del poeta, desde su origen humilde en un local sin nombre de Valparaíso hasta convertirse en abrigo de Paul Verlaine en sus días de locura en París. Como el sobretodo de Darío, el *traje viajero* de Xul constituye una autofiguración del cosmopolitismo de su dueño y poseedor, quien vivió doce años en Europa y asimismo es un anticipo destinado a Marechal, pronto a iniciar su viaje en busca de las mismas credenciales de Xul y su traje: viajero y cosmopolita. Es significativo que el traje cosmopolita, en definitiva, no le

otra persona por Génova y algún año después fue confeccionado todo en cacoforma, por Milán; (Este es sastrisecreto). Las junturas pa que juntasen bien endountadas de mucho jabón. Este traje me lo peripuse 1 vez. Años después, en Alemania un sastre checoeslovaco, sedieente de la 5a. avenida de New york (el que sabía mucho, p ej. cuántos segundos cispasaron desde la muerte de don Jesús, pues Cristo no murió). Después de 20 o 30 pruebas o conferencias más bien, de varias horas, sobre todo lo sáible, de parte suya, le arregló las espaldas (mui estrechas) i la panza (trop grande) trabucándolas, lo de suso yuso i viceversa. Anduvo el todo por el mundo y recién en ESTA después de 8 o 10 años dempezao lo estrené vergonzante. (Como la guerra acabó con los caballos en Alemania el chesco gordo no le puso crin de tales, lo que habrá qe hacer aquí luego de neoabrirlo). Bueno, por ir a un funeral no pude ir a tiempo a su banquete i luego me vergonzaba mostrarme corampópulo deste xenomodo, i esperé hasta tarde pa buscar a Ud. i homenajearlo. Sin éxito. Hoy lo busqué en todo por 4 horas i desde chez Mendez le comunico al fin, mis buenas intenciones, por si mañana no le puedo fenoabrazar. Esa trajistoria me pesa me semipesa ya. Sienta Ud. mi simpatifluido. Lo psicoabrazo y nos hemos de frecuenreunir por los sueñipaises por los taqipaises de Fantasía. / Suyo / Xul Solar” (112).

queda bien y tiene que ser arreglado en Buenos Aires, de modo que reinscribe el sentido del viaje en un descubrimiento de la patria.⁹⁹

En la carta se observan reformas al español (algunas vistas en el capítulo anterior) a tono con la irreverencia de *Martín Fierro* frente a las normas lingüísticas y literarias. Estas incluyen alteraciones ortográficas (mui, qe, aquí) y sintácticas (“Anduvo el todo por el mundo”), invenciones morfológicas (“me vergonzaba”, “cispasaron”) e incluso introducción de palabras en francés (*trop, chez*) y arcaísmos en latín (*corampópulo*, versión aglutinada y acentuada según norma española de un pasaje de Horacio, *suso y yuso*). Como en *Nana Watzin*, también se ven contracciones con criterio fonético (“después de 8 o 10 años dempezao”) y un uso heterodoxo de la tilde, en algunos casos acorde a la norma y en otros dispuesta a destacar la raíz de la palabra, donde para Xul reside su fuerza semántica (“todo lo sábible”).

En función de la importancia de la aglutinación en textos de Xul (como vimos en el capítulo 1) y en la morfología del *neocriollo*, resulta pertinente señalar que es también la operatoria asidua en el texto. Por ejemplo: “sienta Ud. mi simpatifluido. Lo psicoabrazo y nos hemos de frecuenreunir por los sueñipaises por los taqipaises de Fantasía” (298), así también: *heterotraje, criptoalgodón, sastrisecreto, cacoforma, peripuse*, entre otros. En la aglutinación subyace una

⁹⁹ La carta de Xul, escrita luego de su viaje a Europa, asedia perspectivas que Marechal desarrolla a raíz del suyo. Javier de Navascués cita una carta de Marechal a su amigo Horacio Schiavo, escrita en Europa, en la que dice haber comprendido lo siguiente: “El afán de viajar que caracteriza a los poetas es más bien un deseo de estar en otra parte. Recorriendo el mundo, veo que esa otra parte no está en la tierra, puesto que cada ciudad aviva en mí el anhelo de estar en otra parte. Querido Horacio, esa otra parte debe estar en el cielo y de París al cielo, hay la misma distancia que de Buenos Aires al cielo” (2013: 47).

operación de montaje: como se sabe, aglutinar supone precisamente una unión no sintética de elementos diversos. Un efecto pretendido sería una emergencia de significados que no siempre es resultante mecánica de la unión de dos términos (como podría ser en *neoabrirlo*: volver a abrirlo), sino que estimula la ambigüedad, por ende la fuerza (el poder) de la imaginación.¹⁰⁰ Por ejemplo en la expresión “esa trajistoria me pesa”, *trajistoria* puede indicar tanto “historia del traje” como -en sentido fonético- “historia trágica”, o bien “trágica historia del traje” y otras posibilidades no excluyentes, sino conjugadas en los efectos de lectura. Como se ve, la aglutinación, afincada en el montaje, tiende a la multiplicación de signos, ideas, imágenes, sentidos. Por ello entendemos que se corresponde con una política de multiplicación y potenciación de posibilidades comunicativas entre sujetos y culturas que confluirían en la utopía de integración latinoamericana de Xul, empezando por la instigación a una reforma del español desde la invención del *neocriollo* en el plano verbal en diálogo con la actualización del imaginario precolombino dominante en el pictórico.

Nelson señala la aglutinación como estrategia constructiva central del *neocriollo* y podemos ver su extensión como procedimiento en las acuarelas aplicado a las formas plásticas y a la lengua (*en Nana Watzin: ÁLAMAMATERRA*).¹⁰¹ Por su

¹⁰⁰ La primera oración de la carta brinda un ejemplo valioso: “La culpa la tuvo mi *heterotraje* claro. Su tela (lana gris, seda blanca y *criptoalgodón*, creo) fue adquirido por otra persona por Génova y algún año después fue confeccionado todo en *cacoforma*, por Milán; (Este es *sastrisecreto*)” (112, cursiva nuestra). Las cuatro aglutinaciones producen un efecto inicial de extrañamiento que perdura en el intento de comprensión semántica: El *sastrisecreto* -secreto del sastre o tal vez de un ámbito hermético de la sastrería- deviene de su confección en *cacoforma*, esto es: ¿en forma de robo? ¿por un hombre cobarde? ¿fue robada la tela al que la adquirió en Génova? Entonces ¿sería *heterotraje*, porque es de otro o porque es desigual (mal confeccionado) o diferente?

¹⁰¹ Pensamos en aglutinaciones visuales como casa- figura antropomorfa en *Mansilla 2936* (1920), serpiente-embarcación en *América* (1923), *Fluctúa navesierpe* (1922), *Drago* (1927) y otras, pez-serpiente en *Tlaloc* (1923) y en las más complejas y constitutivas de

presencia recurrente nos parece un vaso comunicante entre los registros verbal y pictórico, una marca de la producción de Xul que permea el campo literario de su época: Macedonio Fernández por ejemplo, en uno de los prólogos de su novela póstuma *Museo de la novela de la Eterna* (1967b), propone una adjetivación consultada previamente con Xul en su taller “Idiomas en compostura” (46). Se trata de una aglutinación compuesta por setenta y ocho palabras unidas por guiones, que entrega “al público para pasarla enseguida al taller lingüístico del singular artista Xul Solar, que la hará definitivamente una palabra” (46). En el mismo sentido, Borges, en “Las Kenningar”, ante el problema de la traducción de un idioma que utiliza palabras compuestas a otro que no las contempla, afirma:

Hasta que las exhortaciones gramaticales de nuestro Xul-Solar no encuentren obediencia, versos como el de Rudyard Kipling:
In the desert where the dung-fed camp-smoke curled
 O aquel otro de Yeats:
That dolphin-torn, that gong-tormented sea
 serán inimitables e impensables en español... (4: 149)

La mención a Xul en “Las Kenningar” centra dos aspectos importantes de sus intereses lingüísticos: la aglutinación y la traducción. Tal vez parte de la recepción inicial de las propuestas lingüísticas de Xul en el martinfierrismo hayan sido curiosidades divertidas,¹⁰² en la línea de la *extravagancia* donde ubican sus acuarelas y sus intereses místicos y astrológicos Sin embargo, el espacio material y simbólico que se le otorga como traductor y las menciones en textos críticos y literarios, contemporáneos y posteriores a la experiencia de la revista, exhiben el reconocimiento de una posición frente a la lengua –cercana a intereses de Borges,

las *grafías plastiútiles* que aglutinan letras con elementos vegetales, animales, humanos, arquitectónicos y geométricos (véase Gradowczyk 1994; Boido 2012a, 2012b).

¹⁰² La nota de la redacción que precede la carta dice: “entre las manifestaciones de despedida al fuerte y original poeta, ninguna más curiosa que la siguiente carta del pintor Xul Solar” (298).

Girondo, Macedonio, Marechal y otros- sostenida en profundos conocimientos teóricos y en el utopismo lingüístico de la vanguardia.¹⁰³

Su traducción de poemas de Cristian Morgenstern publicada en *Martín Fierro* es una selección de versos sobre la relación del hombre con la divinidad, con la naturaleza y con el lenguaje, temas que transversalizan la producción de Xul.¹⁰⁴ Lleva la firma de su autor y una aclaración entre paréntesis: “versión de Xul SOLAR” (317). El título (“Algunos piensos cortos de Cristian Morgenstern”) anticipa, con la palabra *piensos*, su vocación de reforma del español que el lector encontrará en el texto. En términos estrictos no se trata de una traducción sino de una versión, una apropiación del texto inicial como base para la producción de uno nuevo en el idioma de recepción, más cercano a una re-escritura que a una traducción (que se vincula con una concepción similar a la de Borges respecto de la traducción¹⁰⁵). La productividad de la *traducción-re-escritura-versión* para Xul implica un criterio (irreverente) frente al texto original y –sobre todo- frente al idioma de recepción, es decir que en simultáneo produce una nueva versión (multiplicadora) tanto de los versos de Morgenstern como la lengua española.¹⁰⁶

Su *versión libre* del español incluye contravenciones de la norma lingüística similares a las de la carta a Marechal (aglutinación, simplificación, etc.), aunque en

¹⁰³ En este sentido, es valioso detenerse en las apreciaciones de Atalaya (Chiabra Acosta) sobre Xul. Mientras que sus críticas tienden a ubicar las acuarelas de Solar en la condición de lo raro y curioso, se refiere a su rol de escritor y traductor en términos muy distintos. Por ejemplo: “Pero Xul, pintor per se –según su propia confesión- es un escritor de una pureza idiomática única. Lo demuestra su traducción última en Martín Fierro. Del grupo martinfierrista, no es Borges, ni muchos de ellos, el escritor de más puro acento y de sólida cultura lingüística y universal, sino Xul Solar. Es el genio de la casa” (1927: 8).

¹⁰⁴ Algunos versos del texto: “¿Belleza en sí? No, belleza qe sobre sí ultraseñala / Con el dialecto comienza recién la lengua hablada. / Qué hermosa es toda, sí, toda lengua, si en ella se diga, no se charle. / ¡Qué empresa querer esconderse tras las palabras! Si uno mismo es esas palabras” (317)

¹⁰⁵ Vale recordar “Las versiones homéricas” (1932) y “Las dos maneras de traducir” (1926).

¹⁰⁶ Sobre la traducción en América Latina y en Xul Solar, Véase Pagni 2014, 2015.

menor cantidad. Ello permite una lectura más fluida en tanto se reducen las pausas que demanda interpretar las modificaciones. En el mismo sentido, las reformas parecen orientadas a la fonética rioplatense (“seriedá”, “tirao”, “entao”, formas también usadas por Borges en *El tamaño de mi esperanza*), por lo que pueden generar un efecto ambiguo: de familiaridad por el reconocimiento de huellas de la oralidad y de extrañamiento respecto del registro escrito del español. En todo caso, la voluntad de que el texto sea leído con cierta fluidez, asimilado y comprendido, la garantiza una “nota del traductor” que precede los versos e indica pautas de lectura: “ya empiezan a usarse el presente de indicativo i el presente de subjuntivo con sendas mismas desinencias (de 1a cónjuga) unicónjuga- i a las palabras largas se les amputa: ción i miento i a veces: dad, por inútiles y feos” (317).

La formulación “ya empiezan a usarse...” trasluce un componente utópico pues sugiere un estado de uso presente de las reformas del español y un desarrollo en potencia hacia el futuro. Nos detenemos en ello para destacar el acento puesto en la comunicación, que constituye la finalidad del *neocriollo* (aunque Macedonio Fernández lo refiera casi en un *oxímoron* como “idioma de incomunicación” (1967a: 70). La “nota del traductor” facilita la legibilidad del texto y vincula la experimentación lingüística del artista con un deseo de renovar los lenguajes a efectos de potenciar la comunicación y el sujeto que los usa. Es decir, no sólo exhibe cierta experimentación con el lenguaje, sino también un deseo de renovar formas, vías de comunicación.

Advertimos entonces que el sentido lúdico, si bien presente en el texto, no es único ni dominante (como podría parecer en la carta a Marechal): sus reformas del español albergan la convicción de que el lenguaje funciona como repositorio de palabras y reglas a disposición para ser utilizadas e intercambiadas, una suerte de

archivo-instrumento que el hombre puede (y tal vez debe) mejorar, en función de la sensibilidad moderna. Puede apreciarse una sintonía con preocupaciones contemporáneas de Borges, quien en su ensayo “El idioma infinito,” incluido en *El tamaño de mi esperanza* (1926) propone “despertarle a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas si está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo.” Es relevante que ese ensayo donde Borges afirma: “lo grandioso es amillonar el idioma, es instigar una política del idioma” (2: 36) finalice con un reconocimiento de colaboración o al menos de intercambio con Xul: “estos apuntes se los dedico al gran Xul-Solar, ya que en la ideación de ellos no está libre de culpa.” (2: 40).

Propusimos antes que la participación de Xul en medios gráficos en esos años forma parte de un conjunto de estrategias individuales y colectivas hacia la dislocación del campo artístico. En términos colectivos, las publicaciones que realiza gracias al vínculo con otros martinfierristas (durante y luego de la experiencia de la revista) se integran a un aspecto destacado del programa de la vanguardia: “Instigar una política del idioma” –en la formulación de Borges (2:36). La refutación de la norma lingüística, que se anticipa en los textos de Xul en *Martín Fierro*, se asienta en una convicción de que la lengua es histórica y mejorable (Sarlo). Asimismo, la publicación de traducciones supone la introducción, en el medio porteño, de textos alejados de la tradición hispánica, sin depender de traducciones al español de la industria editorial. En términos individuales se anudan con la invención del *neocriollo* y los intentos de difundirlo y propagar su uso. A nuestro criterio, el *neocriollo* es un centro nodal de las operaciones “dislocatorias” de Xul y una expresión utópica y sostenida en el tiempo, de las innovaciones lingüísticas de *Martín Fierro* (Sarlo por ejemplo considera que es su concreción “más exasperada”

(1999: 117). Como afirma Rubione enlaza doblemente la investigación lingüística con la creación de lenguajes que confraternicen la humanidad y con la poesía modernista (1987), es decir con preocupaciones sociales fuertemente contextualizadas y con la experimentación artístico-poética.

Xul en los martinfierristas: “Yo soy el neogogo”

Los textos de Xul modulan una imagen de la tradición y de la lengua como archivos abiertos: se puede tomar de ellos y se los puede enriquecer, la tarea sería transformarlos, no perpetuarlos ni sacralizarlos como leyes del pasado. Sus posiciones y sus textos (verbales y plásticos) moldean un perfil en el campo artístico de los '20 orientado a la traducción y la invención lingüística como puentes entre tradiciones y culturas con una concepción del proceso creativo como integración de lenguajes. Dicho perfil puede leerse en su producción y en la circulación de sus propuestas entre los martinfierristas, en su intertextualización desde los mismos años vanguardistas hasta –si se desea indicar un cierre de peso- el *Atlas* de Borges de 1984. Entre las referencias, menciones y evocaciones directas e indirectas destacamos las de Borges y Marechal, que nos permiten interrogar formas de inserción y relaciones de Xul con el vanguardismo. Además, como afirma Louis respecto de la presencia de Xul en textos de Borges, “esas menciones reenvían a una exploración oral compartida, privada y lúdica de las posibilidades del lenguaje y de las relaciones entre autoría y lenguaje” (84).¹⁰⁷

¹⁰⁷ La vinculación de Xul con Borges ha sido indagada por la crítica en varias oportunidades y con perspectivas diferentes (Artundo, Louis, Bendinger, Camurati, Verdugo, Shollhammer, Gradowski), siendo un foco de interés importante en los estudios sobre Xul. Incluso la muestra más reciente de Xul (*Xul Solar* Panactivista), realizada este año 2017 en el Museo Nacional de Bellas Artes incluyó una sección paralela, especial en la

En “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” (1944),¹⁰⁸ recordemos que el narrador borgeano descubre un mundo imaginario, *Tlön*, creado por hombres, que lentamente se filtra en el mundo real y ocupa su lugar. La descripción de *Tlön*, sus lenguajes, geografía, desarrollo y movimiento espacial y temporal, etc., así como las referencias a sus demiurgos, evocan el juego inventado por Xul que denominara *panajedrez*, *panjuego* o *ajedrez criollo* (194). Según una descripción escrita por Xul, los jugadores mueven piezas marcadas con consonantes en escaques que combinan vocales, produciendo sonidos y palabras (las piezas pueden apilarse). Las combinaciones se rigen por criterios astrológicos, musicales y plásticos sobre un tablero de ordenación duodecimal cuyos extremos se conciben unidos como en un planisferio. “El fundamento de este juego -afirma Xul- es un diccionario de una lengua filosófica *a priori*” (195) y su objeto es la creación en cada partida de “una nuestra civilización más perfecta en lo intelectual, científico y estético” (194, alteración sintáctica de Xul). Parece adecuado imaginar que *Tlön* bien podría haberse concebido en una partida de *panajedrez*.

Biblioteca Nacional denominada “Xul-Borges: Grafías” y la última publicación de la Fundación Pan Klub (en colaboración con la Fundación Internacional Jorge Luis Borges) es una compilación de textos de Borges sobre Xul, organizada y prologada por Artundo (2013). Pese a la variedad de trabajos, pocos abordan intertextualidades y presencias de uno en textos del otro. Para ello, véase la introducción mencionada de Artundo, Louis (2005) y Verdugo (s/f). Verdugo identifica menciones *directas* a Xul en: “La inscripción de los carros”, “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, “Las Kenningar”, “El idioma infinito”, “Duocecimal”, “Laprida 1214” y “*Tlön, Uqbar, Orbis tertius*”.

¹⁰⁸ Verdugo identifica varias menciones indirectas a Xul en el cuento, entre ellas: coincidencia entre las descripciones que Borges hace de Xul (como un hombre de genio, que inventa con honestidad y rigor) y la invención de *Tlön*, propia de hombres capaces “de subordinar la invención a un riguroso plan sistemático” (5: 20), “dirigidos por un oscuro hombre de genio” (5: 19). Herbert Hashe, uno de los “modestos demiurgos” (5: 30) de *Tlön*, quien “en vida padeció de irrealidad” (5: 17), dialoga con el narrador sobre el sistema duodecimal y sobre la etimología de algunas palabras, temas que interesaban a Xul y sobre los que conversaba con Borges. La primera introducción de objetos de *Tlön* en nuestra realidad se produce en un departamento de la calle Laprida, donde vivía Xul, entre otras menciones.

Estudios críticos han identificado que la descripción de las lenguas y la literatura del hemisferio norte del *Tlön* recuerdan las invenciones lingüísticas de Xul (Verdugo, Louis). Por ejemplo, el narrador describe que los sustantivos se forman por acumulación de adjetivos a la manera de la aglutinación (operatoria que –ya señalamos- Borges asocia en otros textos con Xul). Así, la creación literaria tiende a la proliferación infinita del lenguaje mediante agregaciones de adjetivos combinados con abreviaturas, rasgos característicos de las propuestas lingüísticas de Xul. Nos interesa mencionar un aspecto no abordado hasta el momento, aunque el marco de esta tesis no sea adecuado para profundizar en ello: algunos pasajes evocan también la atmósfera visual de su producción plástica e incluso de su concepción del arte como integración de lenguajes diversos en la simultaneidad. Al respecto dice el narrador: “hay poemas famosos compuestos de una sola enorme palabra” y “objetos compuestos de dos términos, uno de carácter visual y otro auditivo: el color del naciente y el remoto grito de un pájaro” (5: 21). La frase anterior parece reconstruir la atmósfera visual de acuarelas de Xul: recordemos que en ellas tienden a predominar los tonos naranjas y amarillos (como los del amanecer o el atardecer) y abundan imágenes de aves, ángeles y otros elementos asociados con el vuelo y el cielo. A su vez, los mencionados “objetos compuestos” evocan una dimensión central de las acuarelas de Xul: el montaje de visualidad y sonido desde la transferencia de principios musicales a la composición plástica (desplazamientos que también veremos en el capítulo 4 como marca de su escritura).

En el mismo sentido, otras informaciones de *Tlön* recogidas por el narrador parecen *visiones* de acuarelas de Xul, como los animales transparentes de la fauna del planeta, las torres de sangre (20), las multiplicaciones deformadas de objetos “que se duplican y al mismo tiempo propenden a borrarse” (5: 29), los conos que

simbolizan la divinidad y elementos contradictorios reunidos -como la obligatoriedad de que los libros encierren su contralibro- (5: 27). Transparencia, fragmentación y multiplicación de las figuras, unión por montaje de elementos contrarios y alusiones a la divinidad son precisamente marcas distintivas del universo visual de Xul.¹⁰⁹

La descripción que Xul realiza del *panajedrez* asedia su concepción artística cuando afirma que el juego “reúne en sí varios medios de expresión completos, es decir, lenguajes, en varios campos que se corresponden sobre una misma base” (195). Luego menciona el zodiaco, la numeración duodecimal, la fonética, la música, la plástica, la escritura, “el tiempo histórico y su drama expresado en los astros” (195). Pensamos que la misma descripción podría aplicarse a sus acuarelas, comprendiendo por base la superficie pictórica donde se montan los ámbitos enumerados. Diversos pasajes del cuento de Borges evocan cruces de lenguajes similares, como los objetos literarios visuales y auditivos mencionados antes, las dos ramas de la geografía, visual y táctil, los sistemas de pensamiento “de arquitectura agradable” (5: 23). El texto de Borges abre un diálogo amplio con el conjunto de la producción de Xul, aunque de modo manifiesto se centre en el *panajedrez*, la invención lingüística y como veremos a continuación, la traducción.

El interés del narrador por *Uqbar* inicia con la dudosa (y conocida) declaración de uno de sus heresiarcas respecto de que “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (5: 14). La frase remite a otro cuento de Borges, “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” (1935), en el

¹⁰⁹ Pensamos por ejemplo -en una enumeración arbitraria e incompleta- en las transparencias de *Ñá diáfana* (1923), *Cuatro cholas* (1923), *Jefe de serpientes* (1923), la fragmentación y multiplicación de *Los cuatro* (1922), *Soto con trío* (1930), *Musical* (1924), la unión de contrarios de *Pareja* (1923), *Tu y yo* (1923), las muchas manifestaciones de la divinidad en el conjunto de los *Pan tree*, en las acuarelas de la serie americana, en las vinculadas con sus visiones (*Visión en fin del camino*, 1934, por mencionar una), las re-elaboraciones del *I Ching* (*Desarrollo del Yi Ching*, 1953), el *tarot* y los signos zodiacales.

cual el profeta velado sostiene el mismo principio. El libro canónico del profeta es refutado por una códice árabe, “*La aniquilación de la rosa*” (4: 62), consultado por el narrador en una traducción alemana realizada por Alexander Schulz en 1927 (4: 98). Como afirma Louis, ello envía a las traducciones de Xul en la *Revista Multicolor* dirigida por Borges, entre las cuales la única firmada lleva el nombre de Alejandro Schulz (volveremos sobre las firmas en el último apartado). En efecto, la mención explícita a Xul en “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” es en su rol de traductor e inventor de lenguas:

No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas “actuales” y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos, de valor adverbial. Por ejemplo, no hay palabra que corresponda a la palabra *luna*, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. Surgió la luna sobre el río se dice *hlör u fang axaxaxas mlö* o sea en su orden: hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: *upa tras perfluyue lunó. Upward, behind the omstreaming it moonned.*) (5: 20).

En el pasaje Borges evoca a Xul como traductor y su traducción actúa como puente entre tres lenguas: la *ursprache* de Tlön, *neocriollo* e inglés, es decir, una lengua inventada *a priori* y conjeturada en la narración, otra inventada *a posteriori* (ajena al relato) y una real. Como en las traducciones *reales* de Xul (Pagni), la del cuento mantiene normas y particularidades del idioma original. En este caso no utiliza el sustantivo *luna* (existente en *neocriollo* y en inglés), sino formas verbales: “*lunó*,” “*it monned*”. Subyace por tanto, una evocación a la invención lingüística que Xul suele introducir en las traducciones cuando permea un idioma en otro, de modo que el lenguaje de recepción resulta enrarecido por los envíos gramaticales y/o morfológicos al original (en el mismo sentido se apunta la mención a Xul en “*Las Kenningar*”).

Es probable que la preeminencia del lenguaje en las referencias a Xul responda al interés de Borges sobre ello, así como a indagaciones y lecturas compartidas. A su vez, la presencia de la pintura, la astrología y otros ámbitos interferidos en la producción de Solar sugieren la atribución de una versatilidad en múltiples campos del conocimiento, insinuante de las características de una imagen que sus contemporáneos abonaban. En efecto, Leopoldo Marechal propone una imagen equivalente en su novela *Adán Buenosayres* (1948), a través del multifacético astrólogo Schultze, en quien es fácil reconocer una ficcionalización de Xul. Vale recordar que Schultze es parte de los siete expedicionarios a los suburbios de Buenos Aires, en los cuales se identifican evocaciones de la vanguardia martinfierrista. Junto a Adán es protagonista del “Libro séptimo”, narración del “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, de la cual es demiurgo y “raro Virgilio” (2013: 513).

El astrólogo cumple funciones de traductor, conoce y ejecuta rituales, interroga personajes del pasado y el futuro, habla aglutinando palabras, guía a los personajes orientado por las estrellas e interviene en las conversaciones (por lo general respecto de la identidad cultural) con posiciones místicas (unidad del hombre con lo divino), esotéricas (Atlántida como origen del hombre de raza roja), adivinatorias y astrológicas (sugiere combinaciones étnicas que favorecerán el advenimiento del hombre del futuro) y referencias a sus mejoras a objetos existentes (piano-saxofón-batería). Sus áreas de saber parecen infinitas (mitos, brujería, folclore y tradiciones de La Pampa, idiomas antiguos y vivos, religiones orientales y occidentales, saberes medievales y modernos), y subyace una apuesta al valor productivo de la mezcla cultural que el astrólogo encarna, enlazando cómodamente racionalidades y tradiciones heterogéneas. Sobre esta *sabiduría de la mezcla* el narrador afirma:

En cuanto a la sabiduría del astrólogo, el sentir popular andaba igualmente dividido: había quienes lo imaginaban en el grado último de la imaginación védica, y quienes lo suponían flotando en las excelsas regiones del macaneo teosófico, amén de algunos que, demasiado suspicaces, lo reverenciaban como al humorista más luctuoso que hubiese respirado las brisas del Plata (512).

La cita -así como las exasperaciones que produce el astrólogo en las tertulias- sugiere recepciones desiguales de las propuestas de Xul entre la intelectualidad de los años '20. Breves menciones a estudios críticos sobre evocaciones de Xul en *Adán Buenosayres* ofrecen claves para pensar algunas de sus intervenciones en el martinfierrismo a partir de la configuración discursiva de Marechal. A diferencia de los trabajos sobre “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, la crítica sobre la novela destaca la construcción de espacios y personajes asimilables a descripciones plásticas de acuarelas de Xul (Carricaburo, Cisneros), en especial los barrios de *Cacodelphia*, creada por el astrólogo Schutlze para hacer visible la Buenos Aires invisible, y el Neocriollo, cuya descripción envía a acuarelas de los años '20 (*Jefe de sierpes*, *Jefa*, *América*, *Una chola*, *Ion cintas*, *San P*, por nombrar solo algunas), donde abundan figuras antropomórficas de piel traslucida, con desproporciones anatómicas y rasgos fisonómicos conformados por conos, cintas y triángulos o por incorporaciones biomecánicas. Nótese las similitudes con el Neocriollo descrito por Adán:

Aquella forma estaba completamente desnuda: su caja torácica y su abdomen lucían una transparencia de Rayos X que dejaba ver el fino dibujo de los órganos internos; se mantenía de pie sobre una de sus piernas gigantes, y llevaba encogida la otra, como los flamencos del sur. Pero lo más asombroso era su cabezota, envuelta en un halo radiante, sus ojos fosforescentes que giraban como faros en el extremo de dos largas antenas, su boca de saxofón y su orejas como dos embudos giratorios (288).

Además de la evocación visual, ratificada en la expresión “el fino dibujo de sus órganos”, también hay referencias explícitas al idioma homónimo inventado por Xul para la futura unidad latinoamericana. Recordemos que el personaje aparece

como cierre de una serie de mutaciones a través de la historia nacional, desde un gliptodonte, pasando por un malón indígena y distintos arquetipos literarios del gaucho. Antes de su aparición, el astrólogo anuncia que Juan sin Ropa –mutación anterior- “sólo era una prefiguración del Neocriollo que habitaría la pampa en un futuro lejano” (288). La palabra *neocriollo* activa la transformación, aludiendo a la creación (poética y divina) mediante la palabra y al hechizo por invocación. El personaje muta al caer su “ropaje gaucho” (288) y se dirige a los aventureros de Saavedra “con un chorro de sonidos inarticulados” (288) que imitan cantos de aves de la pampa, que sólo Shultze entiende y traduce al español.

Al respecto, en un ensayo breve para el catálogo de la exposición de Xul, en el Museo Reina Sofía Sarlo enuncia una conclusión de utilidad:

El futuro, tal como aparece en *Adán Buenosayres*, es visto a través de los ojos de Xul y a la luz de su mitología, que es a la vez seria y paródica.

La originalidad de esos mitos es tan fuerte (y tan novedosa en el arte argentino) que a ningún lector de la novela de Marechal puede escapársele el significado del Neocriollo: una imaginativa combinación de elementos dispares, así como la nacionalidad argentina es una mezcla de orígenes y herencias heterogéneas (2002: 48).

En la interpretación de Sarlo, además del rol de guía que Schultze porta en la novela, Xul es evocado desde una perspectiva común con Borges respecto de la combinación de criollismo y cosmopolitismo como solución al problema del perfil cultural de un país de herencias heterogéneas (2002: 49). Afirmar también que la novela de Marechal exhibe una imagen de Xul como un “claro ejemplo de los intelectuales que definen la dirección de la vanguardia argentina durante los años veinte y treinta” (2002: 49), afirmando su ubicación en una zona central de las relaciones culturales. A propósito del planteo de Sarlo, entendemos que se puede leer en el astrólogo una condensación del programa de la vanguardia mantinfierrista: el valor de lo nuevo como recuperación de tradiciones hacia la libertad creadora y la

modernización cultural. Es significativo el pasaje en el que Schultze se presenta ante la guardiana de las puertas de *Cacodelphia* (una suerte de bruja pampeana) y dice: “yo soy el neogogo” (2013: 517), forma aglutinada y *neocriollizada* de afirmarse como el nuevo conductor. Mas no lo hace en el inicio del diálogo: primero la invoca con un conjuro que nuclea tradiciones hebreas, cristianas, esotéricas y medievales, y luego la vence en un “duelo folclórico” (516) de coplas, refranes y conocimientos populares.¹¹⁰ Como se esboza en “Pettoruti y el desconcertante futurismo” (más aún, en “El escritor argentino y la tradición”), la creación nueva, el *neogogo* se vale -por derecho y uso irreverente- de toda la tradición, local y universal.

La tradición misma, representada por la bruja, resulta transformada en su diálogo con el *neogogo*, es decir con Schultze como representante de lo nuevo. Vencida en el duelo, incorpora a su lenguaje palabras aglutinadas del *neocriollo*, al admitir la identidad del *neogogo* les permite el paso a *Cacodelphia*, exclamando “¡pirocagaron los paliogogos!” (517) (algo así como: “cagaron fuego los antiguos conductores”). La expresión no sólo señala una incorporación del *neocriollo* en la tradición (lo nuevo transformando el pasado), sino también el reemplazo de quienes dominan el campo (*paliogogos*) por una nueva generación (*neogogos*).

¹¹⁰ Aunque requeriría un estudio específico, vale mencionar que todo el pasaje del ingreso a *Cacodelphia* construye a través del astrólogo una imagen de lo nuevo incorporando tradiciones preexistentes, criollas y universales. Para lograr el acceso el astrólogo realiza un conjuro que reúne diversos campos de interés y conocimiento de Xul, presentes en su producción: dibuja figuras geométricas importantes para el esoterismo y la religión, el círculo (imagen de la perfección) y el triángulo (espiritualidad, trinidad), sobre ellos escribe antiguos nombres de dioses y de tres gauchos literarios (Santos Vega, Juan sin Ropa y Martín Fierro). Luego, pronuncia versos y encantamientos antiguos, entre los que Javier de Navascués identifica extracciones del *Tetragrámaton* hebreo, un encantamiento celta, una invocación medieval, un poema épico de Ariosto de 1532 y mitos griegos de acceso al Hades (véase en notas de la edición citada de la novela). En el duelo con la bruja (cuya descripción física recuerda acuarelas de Xul) resuelve con soltura trabalenguas, completa refranes populares, responde coplas, zapatea, indica tratamientos y maleficios tradicionales para el reuma y para cegar un hombre. Como resultado, el astrólogo *neogogo* gana el derecho a ingresar a la Buenos Aires invisible.

El astrólogo invoca mediante la palabra, reenviando a la creación divina por el verbo y al poder creador del nombrar. Así, la invención de palabras inventa realidades, como la expresión *neocriollo* convoca la aparición del futuro habitante del país.¹¹¹ “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y *Adán Buenosayres* ficcionalizan una imagen de Xul, quien de modo oblicuo, es decir a través de textos literarios que lo recuperan y lo fijan, aparece como demiurgo, no sólo en términos artísticos, sino en sentido platónico, como principio creador y ordenador de elementos preexistentes. La apelación al *panajedrez* en el cuento de Borges y la creación de *Cacodelphia* en la novela de Marechal son marcas fuertes de identificación que abonan dicha imagen. Ambos textos asocian a Xul con una disposición a renovar lo existente que pueda ser mejorado, trátase de tradiciones, lenguajes, artes plásticas, identidades culturales, naciones, música, religiones, creencias, principios rectores de conducta y vida cotidiana. El resultado sería un gesto (o voluntad) de reinventar el mundo, cada día, como en una partida de *panajedrez*.

Pero importa subrayar que Xul como demiurgo es una imagen recurrente en el discurso de Borges sobre el artista. En 1980, décadas después de la experiencia martinfierrista y de la muerte de Xul, sostiene en una conferencia:

Diría que nosotros, o casi todos nosotros, vivimos aceptando el universo, aceptando tradiciones, conformándonos a las cosas. En cambio, Xul vivía recreando el universo. Lo recreaba en cada momento. Creo que los teólogos dicen que el estado del mundo es una perpetua creación. Es decir, si Dios

¹¹¹ Dado que Marechal indica que uno de los ejes estructurantes de la novela es el “viaje como realización espiritual del héroe” (14), es posible que un análisis particularizado pueda indagar una configuración de Xul en el texto como demiurgo del escenario del viaje (*Cacodelphia*) y guía espiritual. En este sentido, podrían trazarse vasos comunicantes con los textos de Xul que relatan sus viajes espirituales a través de la práctica visionaria (textos escritos precisamente en *neocriollo*). Recuérdese que *Cacodelphia* es contrafigura de Buenos Aires, “sólo visible para los ojos de intelecto” (511), adonde el astrólogo –Xul– se introduce con su ciencia y Adán –Marechal– con su penitencia (509).

dejara de pensar en nosotros en este momento, desapareceríamos aniquilados por su olvido. Dios nos piensa en cada momento. A Xul esto no lo bastaba. Xul recreaba el universo (1990: 03).

La mención vale porque, por obvias razones, la crítica rescata de modo asiduo la imagen de Xul sostenida y en parte construida por Borges. Diversos trabajos (incluso el nuestro) recuperan sus dichos, sean anécdotas, apreciaciones sobre su personalidad, referencias a sus lecturas, etc.¹¹² Por eso nos detenemos en posibles implicancias de la imagen *demiúrgica* que entendemos irradiaría, al menos, a dos líneas interpretativas: la recreación del universo asociada a la creación divina orienta una visión de Xul como sujeto en cierta forma ahistórico, cuya voluntad de transformar ápice a ápice la realidad indica su negación, ya como totalidad ya como fatalidad, entre otras. Ello lo ubicaría como una suerte de observador externo del mundo, a la altura de los santos o de los místicos más que de los artistas. En esta línea su producción tiende a entenderse como las *extravagancias* de un místico contemporáneo.

Sin embargo, la imagen de Xul en tanto astrólogo y demiurgo, evocada por Borges y Marechal también puede leerse en sentido opuesto. La centralidad otorgada

¹¹² Valga un ejemplo: las afirmaciones respecto de que Macedonio Fernández y Xul no se llevaban bien se basan en declaraciones de Borges como la que sigue: “Cada uno de ellos era demasiado personal. Me di cuenta de que estaban en mundos distintos. Porque Macedonio era esencialmente escéptico. En cambio Xul creía no sólo en Dios, sino en los dioses. Xul era fácilmente mitológico, mítico. Macedonio no. Macedonio pensaba lógicamente, intelectualmente. Xul pensaba en forma de mito, de fábulas, de colores. (...) No lograron entenderse” (1990: 08). Sin embargo, la correspondencia privada conservada en la FPK-MXS (cinco cartas de Macedonio a Xul) muestran algo diferente: un vínculo de amistad, admiración e intercambio intelectual, tal vez, obnubilado por el peso de la palabra de Borges. Valga como ejemplo una postdata de una carta sin fecha que exhibe, además, cierta condición de mentor: “...Hágase heroico de trabajo creativo para que lo veamos pronto en nombradía; es ud. una de las más puras singularidades personales del mundo humano actual; siéntese a pensar o escribir con audacia heroica y siga el consejo de William James de trabajar sin hacer caso de desganos, sensaciones torpes fisiológicas, temores y otros sentimientos. Es fácil en 10 minutos de trabajo cualquier malestar se borra – Recuérdeme este tema el sábado que tengo algo que decirle” (“Amigo Xul Solar,” s/f).

a la invención lingüística y a su particular manera de concebir la traducción como puente entre orillas idiomáticas y culturales sugieren un diálogo permanente de Solar con el mundo circundante, un puente que articula un discurso esotérico-religioso con reflexiones sobre problemáticas coyunturales específicas (la lengua y la literatura nacional, la creación artística y la identidad cultural) hacia las cuales modula utopías de transformación. En ellas, la creación artística supondría tanto inventar como resignificar discursos y prácticas vigentes. Desde aquí la producción de Xul rodea un problema central del vanguardismo latinoamericano: la articulación del deseo -nunca satisfecho- de dar lugar a una creación nueva, a través de operaciones sobre el lenguaje -sean de destrucción, parodia, redescubrimiento o invención- (Jitrik 1987). Desde este desarrollo nos parece que las *extravagancias* que interfieren la producción de Xul, lejos de ubicarlo en una condición de *excéntrico* respecto de intereses, temas, problemas, etc., lo anclan en preocupaciones y propuestas centrales del campo cultural que *a su modo* revisa y atiende. Es decir, pensamos que sus textos contienen trazas de una historicidad propias del medio donde emergen pese a percibirse a veces ajenos o lejanos, así como marcas de una estrategia de Xul interferida (en tanto productor cultural) para intervenir y posicionarse fuertemente allí, desde un *modo* productivo y sin dudas proyectivo.

Imágenes de la extravagancia

Conviene considerar, asimismo, estrategias de autoconstrucción de la imagen pública de Xul con las que dialogan las configuraciones discursivas sopesadas en el apartado anterior. Dado que los medios gráficos son un ámbito privilegiado de su intervención en los '20 y comienzos de los '30, además del

análisis de sus textos publicados nos importa una interrogación sobre dos aspectos de su participación en la prensa: su firma y sus retratos. Pensamos que ello puede aportar a una identificación de “tomas de posición” (Bourdieu) del artista en el campo cultural, oscilantes entre la autoconstrucción de su figura como *extravagante* y *excéntrico* y la promoción de un programa de orientación latinoamericanista

Respecto del primer aspecto, las firmas, vale recordar que el nombre Xul Solar es resultado de un proceso de transformaciones y correcciones desde 1913 hasta 1923-24, con epicentro en Florencia. Por ello Abós afirma que “la ciudad del lirio fue, en algún sentido, su verdadero lugar de nacimiento. Allí conoció a Emilio Pettoruti y allí Oscar Schulz Solari comenzó a llamarse para el arte Xul Solar” (2004: 50). Schwartz afirma que

El universo, como serie permutable de signos, se inscribe en esta especie de autobautismo que, después de una serie de variantes, se cristaliza de forma permanente en el esotérico y formidable Xul, trilogía reversible en la que la almagama de los apellidos paterno (Schulz) y materno (Solari) genera el juego anagramático de la XUL / LUZ SOLAR. (2005: 37-38).

También Gradowczyk lee Xul Solar como “intensidad del sol” (1994: 30). En cambio Boido propone otra referencia, atenta al interés por el imaginario precolombino. Sostiene que el nombre refiere al *Haab*, calendario civil mayo, atribuido a *Kukulkán (Quetzalcóatl)*, cuyas fiestas se celebran en el “mes de Xul” (2012a: 30).¹¹³ Schwartz destaca también el carácter visionario de la grafía, pues en uno de los *San Signos* Xul relata que un ángel se la graba a fuego en el cuerpo, siendo “un bautismo divino sellado a hierro candente por un tatuaje corporal” (2005:

¹¹³ La interpretación de Boido es relevante a nuestros intereses por la puesta en valor de *Kukulkán –Quetzalcóatl*, la serpiente emplumada, cuya imagen Xul evoca en forma sostenida en sus acuarelas.

38).¹¹⁴ Aunque la visión, consignada el 09 de octubre de 1925, es varios años posterior a la elección del nuevo nombre, de modo que más que un motivo del auto-bautismo sería su ratificación. López Anaya analiza usos de la X en acuarelas de Xul¹¹⁵ y considera que se la puede interpretar como símbolo de la inversión, es decir del “giro durante el cual todos los contrarios se fusionan y luego se invierten” (2002: 17). Desde análisis vertidos en el capítulo 1, también podría considerarse una articulación con el glifo mesomericano *ollin*, sol de movimiento, compuesto por dos líneas diagonales unidas en el centro y con los principios prehispánicos de dualidad y complementariedad de opuestos que, a su vez, enraízan en la estrategia compositiva por montaje. La forma Xul trama, por tanto, un sentido esotérico vinculado a la luz (incluso iluminista), un posicionamiento ideológico respecto del carácter contradictorio de todo elemento y una recuperación de imaginarios precolombinos.

Algunos textos publicados por Xul en los '20 y '30 llevan como firma el nombre Xul Solar y otros, en cambio, no: figuran como anónimos o tienen

¹¹⁴ “4. Luego serre los oqos, i noai mas luzes. dige: “sou lu mas negro keas visto, i sou too luz, i mi nombre lux, es dize, xul al revés.” entón le digu: “¿sou tú o eres yo? Si mi nombr'es el tuyo.” Él dige: “eres too, sou too, cadauno es too.” Me arroibu en él, me le uno, mas luego me coxibu, i pr'untu porké spu tan fiaco, tan tolo, tan meschino, porké olvidu nel mundo, i me'ponde: “te grafaré mi nombre nel pecho, ke te kemilembre.” / 5. i su mando me glif'en roqo nel cuor'lao: xul, con gran gor'letras, que me gozigustiardan...” (Visión 14, hexagrama XLV, en Solar 2012: s/p).

Traducción de Nelson: “4. luego cierra los ojos y no hay más luces. dice: “soy lo más negro que has visto, y soy todo luz, y mi nombre es lux, es decir, xul al revés.” entonces le digo: “¿soy tú o eres yo? Si mi nombre es el tuyo.” él dice: “eres todo, soy todo, cada uno es todo.” me extasío en él, me le uno, más luego me cohíbo, y pregunto ¿por qué soy tan perezoso, tan atolondrado, tan mezquino, por qué olvido en el mundo? Y me responde: “te escribiré mi nombre en el pecho, para que te haga recordar por la quemadura.” / 5. y su mano escribe en mí en rojo fuego del lado del corazón: xul, con grandes letras gordas, que me arden con gusto y gozo...” (en Solar 2012: s/p).

¹¹⁵ Ya hemos señalado que la x es un elemento recurrente en sus acuarelas, mencionamos algunas como referencia: *Tres y sierpe* (1921), *Místicos* (1924), *Teatro* (1924), *Ronda* (1925), *Danza* (1925), *Mundo* (1925), además pueden consultarse todas las acuarelas que forman el corpus del capítulo 3.

seudónimos como J. Ramón o Fulano de Tal.¹¹⁶ Borges recuerda en una conferencia de 1968:

Yo le entregué un libro, le pedí al día siguiente un artículo de *Crítica*, y él me preguntó: “¿lo firmaré o no?”. Y yo le dije: “No”. Y entonces él escribió un excelente artículo en español común, pero si hubiera tenido que firmarlo, lo hubiera escrito en su idioma, ininteligible para los demás, incluso para el mismo Xul, que ya lo había dejado atrás en el momento en que me entregaba el manuscrito” (2017: 278).

Guiados por la interpretación de Borges comparamos las relaciones texto-firma en cada caso, en el periodo de interés de esta tesis, desde el presupuesto de que las variaciones no son descuidadas, sino deliberadas. Efectivamente, se percibe una operación para que su nombre sea asociado al *neocriollo*, pues las tres *visiones* que publica en este idioma en los '30 y los dos textos en español *neocriollizado* en *Martín Fierro* llevan firma Xul Solar o Xul Solá.¹¹⁷ A diferencia de ello, el recuerdo de Borges remite a un texto escrito en “español común” que lleva un seudónimo casi genérico (Fulano de Tal).¹¹⁸

Sin embargo, otros dos artículos en correcto castellano pondrían en entre dicho esta interpretación, pues llevan firma Xul Solar y Alejandro Schulz que no es un seudónimo sino su nombre real. El primero es “Pettoruti” publicado en *Martín Fierro*¹¹⁹ en 1927 y el otro es “Cuentos de Amazonas, de los Mosetenes, y Guaruyús.

¹¹⁶ Louis también considera que en este período su nombre está asociado al *neocriollo* y que durante el peronismo varía sus estrategias de intervención pública y comienza a firmar como A. Xul Solar textos en español.

¹¹⁷ Nos referimos a dos textos abordados en este capítulo: “Despedida a Marechal” y “Algunos piensos cortos de Cristian Morgenstern”, ambos en *Martín Fierro* en 1927 y a las tres *visiones* místicas sobre las que nos detendremos en el cuarto: “Apuntes de neocriollo (1931) firmada Xul Solá, “Poema” (1931) y “Visión sobre el trilineo” (1936), firmadas Xul Solar (Véase Solar 2006).

¹¹⁸ Se refiere al artículo de Xul publicado en *Crítica* el 09 de agosto de 1934: “Hablan los libros. ‘Genghis Khan, Emperador de todos los hombres’”. Se trata de una reseña del libro homónimo de Harold Lamb y lleva como firma el seudónimo “Fulano de Tal” (121-127).

¹¹⁹ Tres de los cuatro textos sobre Pettoruti (1923-24) llevan firma Xul Solar, pero de ellos

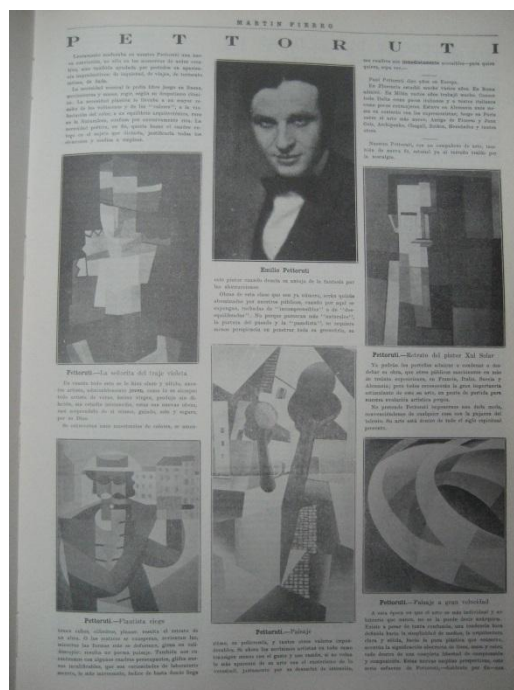
Primeras historias que se oyeron en este continente” en la *Revista Multicolor de los sábados*. Si como afirma Borges subyace una decisión de reservar la firma Xul Solar a textos en su “idioma ininteligible”, pareciera que tampoco quiere resignar la posibilidad de que los lectores establezcan una relación entre él y una perspectiva latinoamericanista. El texto firmado Alejandro Schulz recupera relatos míticos precolombinos de fuerte presencia en sus acuarelas y el que firma Xul Solar reviste un carácter programático (manifestario, diríamos con Gelado) para la conquista de formas de expresión genuinas latinoamericanas. Asimismo, se ve una apuesta a que su nombre se asocie al de Pettoruti. Al respecto, en marzo de 1923 Xul escribe a su madre desde Múnich: “Decidimos con Emilio irnos a fin de año, ó principios del otro. Le hice prefacio para un catálogo así andaré mi nombre por allá junto con sus cuadros” (Múnich, 10/03/23).

En cierta forma, defender y difundir la producción estética del amigo son maneras de presentarse a sí mismo. Tal como hemos indicado, escribir sobre Pettoruti sería también una escritura sobre Xul mismo y sobre principios de legitimación de su concepción artística y de su lugar en el campo cultural. En *Martín Fierro*, Pettoruti es presentado como una suerte de adalid del arte nuevo. Su exposición en la galería Witcomb en septiembre de 1924 instala de modo definitivo la plástica vanguardista en el ambiente porteño y es considerada un hito en la puesta de nuevas maneras de hacer y de ver pintura.¹²⁰ El primer artículo sobre Pettoruti en la revista es publicado en el número doble 10-11 de septiembre-octubre de 1924, cuatro días antes de la

sólo se publica el que es nota central en *Martín Fierro*. Ya señalamos que el artículo publicado en *La Razón* asume como estrategia argumentativa una posible voz familiar para el lector del periódico, inscripto en una intención polémica y por ello lleva firma J. Ramón.

¹²⁰ Diversos autores consideran 1924 como el año clave de las vanguardias artísticas en el Río de la Plata, centralmente por la exposición de Pettoruti en Witcomb y por el lanzamiento de la revista *Martín Fierro* (Terán, Weschler).

inauguración de la muestra y es escrito (y firmado) por Xul Solar, quien efectivamente logra que su nombre *ande* con los cuadros de Pettoruti.



El artículo es nota de tapa, acompañado por seis reproducciones de cuadros del pintor y su retrato fotográfico. Las fotos, el espacio en portada y en cuerpo, así como la fecha de publicación en relación directa con la muestra proponen una importante presentación formal de ambos artistas ante los lectores de la revista: Pettoruti desde la producción de imágenes, Xul desde la escritura programática en defensa del arte nuevo. Podríamos arriesgar que las variaciones en su firma en los años '20 y comienzos de los '30 permiten asociaciones (directas e indirectas) con una perspectiva latinoamericanista que implica la invención de un idioma para la unidad regional, *neocriollo*, la recuperación de imaginarios *precolombinos* (relatos del

Amazonas) y un vínculo programático de necesidad mutua entre renovación artística e independencia cultural latinoamericana (“Pettoruti”).

Como dijimos, la participación activa de Xul en el campo cultural en los ‘20 no sólo queda asentada en la circulación de sus textos (y en el reconocimiento posterior de sus acuarelas), sino también en fotos, menciones y entrevistas en medios gráficos en los que también se pueden observar formas de construcción de una imagen *excéntrica*. Las notas dedicadas a Xul, en vida y póstumas, y las fotos que las acompañan son testimonio de su trayectoria del margen al centro del campo artístico, pero también, son agentes intervinientes en la configuración de una imagen pública. Los retratos, entendidos no como reflejo de una realidad social, sino como construcción de una ilusión social, mediante el uso de convenciones visuales (Burke), permiten asistir a un componente visual de la imagen pública de Xul. Dado que se trata de un pintor no es un retrato inocente, pues es un actor que domina el lenguaje visual de su retrato, aunque tampoco es responsable exclusivo de la figura que construye el medio gráfico. Ésta (como toda otra toma de posición pública) es resultado de un encuentro y ajuste entre decisiones del artista y determinaciones externas a él (Bourdieu), sean su lugar en el campo, la coyuntura histórica, las perspectivas e intereses de los medios y los entrevistadores, etc. Por tanto, los retratos de Xul -y los artículos de referencia- forman parte de un doble movimiento: así como se ven condicionados por intereses del artista y por factores sociales externos a él y su producción, a la vez imponen condiciones a la recepción social de la misma y repercuten sobre su posicionamiento efectivo en los campos de producción cultural.¹²¹

¹²¹ Para establecer una selección de retratos de Xul publicados en medios gráficos, tomamos

Los retratos colectivos publicados en los '20 y '30 donde Xul aparece, son en su mayoría testimonios de eventos sociales o culturales¹²² en los que diversos grupos de artistas e intelectuales visten de manera formal y posan acorde a convenciones regulares. En ellos, Xul sólo se distingue del resto por su considerable altura; por lo demás, sus poses, gestos e indumentaria no salen de la norma: se repiten las mismas acciones (Borges y Xul comiendo por ejemplo), atuendos similares (trajes oscuros, camisas blancas, corbatas delgadas o moños, etc.), y poses comunes (la foto de una exposición conjunta de Norah Borges y Xul muestra un paralelo entre Xul seguido por tres hombres y Norah Borges seguida por dos mujeres). La imagen de Xul en estas fotografías se corresponde con la figura de un productor cultural, si bien singular como todos, situado en convenciones, modas e intereses comunes al medio en el que interviene. No obstante, contrasta fuertemente con los retratos individuales, acentuando el carácter de puesta en escena de los últimos, es decir, resultado de



el “Álbum de recortes: artículos y notas de arte 1920-1982”, organizado por la esposa de Xul, Micaela Cadenas de Schulz Solari, conservado en la fundación Pan-Klub, Museo Xul Solar. En éste se compilan 25 fotos de Xul extraídas en medios gráficos que organizamos en tres series: retratos colectivos (06), retratos individuales publicados en vida (07) y retratos póstumos (12).

¹²² La Razón (30/11/30), El Mundo (1929 y 3/10/53) La prensa (1961, foto de *Martín Fierro* 1926).

estrategias más o menos conscientes y más o menos convenidas entre retratado y fotógrafo, en pos de la construcción de una imagen pública.

*Álbum de recortes:
artículos y notas de arte
1920-1982, organizado
por Micaela Cadenas de
Schulz Solari*



Las fotos individuales -casi todas cercanas a los años '50 y unas pocas de los '20- forman parte de entrevistas y permiten ver la configuración de la imagen pública de Xul a lo largo del tiempo. Centrados en elementos internos del retrato –pose, indumentaria, atributos del artista y espacio físico- las constantes saltan a la vista, así como las marcadas diferencias con los retratos colectivos, de mayor espontaneidad.¹²³ Un elemento a destacar es que en la mayoría de las fotos (todas excepto dos) la biblioteca domina el escenario (a veces en complemento con

¹²³ Sobre convenciones en el retrato véase Burke 2005.

escritorio y silla o con un pizarrón con cartas astrales trazadas en tiza). Es notorio que la figura de Xul se recorte sobre un fondo de libros. En sintonía, en la mitad de las fotos en que porta algo en mano, se trata de un libro.

Solamente una foto muy pequeña, ubicada en un borde inferior de página, incluye atributos propios de la representación social del pintor (una paleta en la mano izquierda y un pincel en la derecha). Es destacable que se trata de un artículo sobre astrología titulado “Los astros señalan a Juan M. Fangio como a un hombre de grandes destinos” y el epígrafe de la foto dice: “Xul Solar en un rincón de su estudio junto a sus cuadros de gran valor pictórico. El astrólogo explica lo que profetizan los planetas respecto del formidable subcampeón del mundo Juan Manuel Fangio” (Marín 1950¹²⁴). Es decir que en la única foto en la que Xul aparece en acción de pintar, con atributos propios de la pintura, es presentado en el texto verbal como astrólogo.

Respecto del gesto, en las fotos individuales se repite una mirada fija hacia un punto lejano, alto y fuera de la toma (en un solo retrato mira hacia la cámara y a través de ella, al espectador). Asimismo, la informalidad de las posiciones elegidas (sentado sobre el escritorio, con la silla de costado, en actividad, sea leyendo o hablando) contrasta con la prolijidad minuciosa del cabello y la seriedad del gesto. A diferencia de las fotos colectivas, no sólo viste traje formal, sino también un atuendo oscuro compuesto de pantalón y casaca abotonada hasta el cuello, más vinculado a las artes orientales que a la faena de un pintor.

Peter Burke señala la necesidad de advertir las ausencias en una composición fotográfica; es decir, lo que podría tomarse del repertorio visual, pero se elige dejar

¹²⁴ En el “Álbum de recortes...”, p. 31.

afuera. En este caso es llamativa la falta de atributos asignados al rol social del pintor.¹²⁵ Los retratos parecen orientados más a la imagen del escritor o especialista en un área del conocimiento, sostenida en libros y bibliotecas, que a la del pintor. La fuerza visual de la biblioteca asfixia el componente pictórico de la representación de Xul. Al punto que las acuarelas que se incorporan a los escenarios actúan como complemento visual, señalando una actividad a la que se dedica, entre muchas otras. Algunos cuadros, incluso, parecen colocados artificiosamente para la foto, apoyados sobre el escritorio o sobre un estante de la biblioteca, ocupante natural del espacio. Como resultado, los principios de legitimidad de su representación fotográfica provienen de atributos de la cultura letrada, frente a la cual a su vez Xul se presenta como rupturista: desde su participación en *Martín Fierro*, la instigación por un uso libre y creativo del idioma, las traducciones extranjerizantes y la invención lingüística.

Esta posible tensión entre una ruptura con la tradición letrada y un anclaje icónico en ella otorga mayor espesor a la *extravagancia* como rasgo característico de Xul. Desde un contrapunto visual entre biblioteca, acuarelas y cartas astrales, ese hombre que no mira la cámara, sino *al más allá*, hacia lo que el público lector no

¹²⁵ En su estudio sobre la representación fotográfica de pintores argentinos a comienzos del siglo XX, María Isabel Baldasarre identifica la importancia de elementos como el pincel y la paleta, así como la elección de talleres o exposiciones como escenario en la construcción de la imagen pública de los pintores. Ernesto de la Cárcova y Pío Collivadino simulan pintar un *Sin pan y sin trabajo* y un *Via Appia* ya terminados y enmarcados. Martín Malharro parece haber sido interrumpido en plena labor en su estudio atiborrado de cuadros propios y ajenos y Ángel Della Valle sorprendido en medio de una clase en la que sus alumnas reproducen fragmentos de *La vuelta del malón*. Obras consagradas, instrumentos de la pintura, talleres, ropa de trabajo o indumentaria que exhiba la profesionalización (o la bohemia) artística aparecen como rasgos relevantes de la fórmula visual para el posicionamiento público de artistas plásticos. Los cuadros consagrados (o conocidos) del pintor también juegan un rol preponderante. Sobre ellos se recorta la figura del artista, como marco visual y simbólico de su retrato, mientras que la de Xul, como dijimos arriba, se recorta sobre la biblioteca.

puede ver, resulta difícil de asir en un ámbito y un tiempo particulares y acaba fugando de la posibilidad de clasificación. Los epígrafes y títulos refuerzan esta imagen, presentándolo de las siguientes maneras: “El hombre que juega con las estrellas, aparece en esta foto disponiendo algunas combinaciones en el tablero de su científico juego astronómico” (3I); o bien “Xul Solar el notable astrólogo con el autor de esta nota” (4I); en otra, “El astrólogo explica lo que profetizan los planetas” (5I). Incluso la reproducción de una acuarela lleva como epitexto: “curioso cuadro, dibujado por el astrónomo” (3I).¹²⁶

Encontramos entonces una puesta visual y verbal de Xul como astrólogo (que además pinta), cuya tradición es la del letrado. Arte, letras, ciencia y astrología se conjugan en su representación visual. Las fotos en las que no es retratado directamente, sino a través de sus objetos apuntan también hacia dicho sentido. En ellas la pintura aparece rodeada (y contenida) por otras creaciones de Xul: el *panajedrez* en primer lugar y también el teclado de piano modificado, máscaras zodiacales, la marioneta de la muerte y cartas astrales. Diversos y en diálogo constante, parecen unidos desde una concepción del mundo como red de correspondencias simbólicas, que metaforiza un objeto en otro y transforma la creación en *recreación* (término utilizado por el mismo Xul, y como vimos, recuperado por Borges).

Desde el análisis anterior no resultan extrañas las características de los retratos individuales de publicación póstuma. En su mayoría consisten en un primer plano del rostro de Xul (a veces acompañado por las manos), recortado de manera

¹²⁶ Más aun, entre las diez entrevistas a Xul compiladas por Patricia Artundo sólo una incluye en el título alguna palabra vinculada a la pintura “Xul Solar: pintor de símbolos efectivos”. Mientras que los títulos restantes se centran en palabras como: cábala, paraíso, estrellas, astros, destinos, mago, hombre increíble (Solar 2006)

antinatural sobre un fondo oscuro. Su rostro *flota* sin referencias de tiempo y espacio. El gesto se repite con el de la serie anterior: serio, con la mirada fija en un punto fuera de la toma, *visionando* algo que no podemos ver. Los retratos póstumos de Xul publicados en medios gráficos confirmarían que, tras su muerte, cuando alcanza reconocimiento nacional e internacional como pintor, se ha consolidado la imagen del místico visionario sofocando al pintor y al escritor.



Álbum de recortes: artículos y notas de arte 1920-1982, organizado por Micaela Cadenas de Schulz Solari

La constancia con la que ha sido construida (y autoconstruida) la imagen de Xul como un místico *extravagante* y *excéntrico* -al que poco importa la realidad circundante, sumada a la fascinación que genera un personaje enigmático, obnubilan la representación inicial que identificamos en torno a su vínculo con *Martín Fierro* y obstaculizan otras perspectivas desde las cuales leer su producción que no sean las

visiones y revelaciones.¹²⁷ El análisis de dicha construcción persigue, ante todo, su desnaturalización, para observar lo que permanece en los restos de esa imagen brillante: un productor y una producción enraizados en su época y discursos motivados por la sociedad en que vivía.



Disposición de retratos en el acceso a la exhibición *Xul Solar Panactivista* (Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina, 2017)

La extravagancia de una identidad común latinoamericana

En este capítulo intentamos elucidar la construcción de Xul como personaje *excéntrico* y *extravagante* y desactivar algunos aspectos de esa imagen desde el reconocimiento de afinidades programáticas con el vanguardismo, a través de operaciones que muestran intervenciones concretas en el campo cultural hacia su modernización (tanto a través de la escritura sobre Pettoruti, como mediante la

¹²⁷ Nombre de la mega-muestra de pintura de Xul realizada en el MALBA de Buenos aires en 2005.

invención y recreación lingüística). Aunque nuestro análisis no niega su adhesión a concepciones místicas sobre el conocimiento y sobre el arte, nos parece importante destacar que no deriva de ellas una condición de rareza o heterodoxia. Al respecto es pertinente recordar que Geraldine Rogers afirma que la retórica espiritualista, religiosa y metafísica, lejos de constituir un elemento residual en la vanguardia argentina, se afirma como un núcleo sólido y contribuye a una definición de la literatura en torno a la figura del artista como ser *excepcional* y a la idea de una comunidad artística (efectiva o deseada) de carácter elevado y autónomo, con aspiraciones de poder espiritual laico (2009). Por tanto, las dimensiones de base astrológica y mística que se *interfieren* en las intervenciones de Xul si bien pueden reforzar su carácter *extravagante*, no abonarían su *excepcionalidad* ni su *excentricismo*.

En efecto, consideramos que en términos de tomas de posición en el campo cultural, su singularidad no reside tanto en el misticismo como en el desarrollo de una perspectiva identitaria latinoamericana, cuando el tópico dominante de los '20 es la nación (Funes). En el martinfierrismo, las reflexiones sobre la identidad cultural tienden a centrarse en el marco nacional, por ejemplo con apropiaciones del gaucho y el arrabal, así como de la ciudad de Buenos Aires, reivindicada en su condición de faro cultural. Recuérdese la impronta nacionalista de las respuestas en *Martín Fierro* al artículo de Guillermo de Torre "Madrid: Meridiano intelectual de Hispano América".¹²⁸ Las modulaciones de Xul, en cambio, se destinan a la proyección futura

¹²⁸ El artículo corresponde a *La Gaceta Literaria* n° 8, de abril de 1927 y según Schwartz logró que "griegos y troyanos" se unieran a lo largo del continente para una reacción en cadena (2002). Sobre las reacciones nacionalistas y centradas en Buenos Aires en *Martín Fierro*, véase el número 42 de junio-julio de 1927, en especial "A un meridiano encontrao en una fiamblera", firmado Ortelli y Gasset (Borges y Mastronardi) (357), "Imperialismo baldío" de Rojas Paz (356) y "Buenos Aires metrópoli" de Gonzalo Ganduglia (357).

de un *nosotros* extensivo a Latinoamérica, desde su convicción sobre que la tradición puede reinventarse. Desde esta perspectiva, el *neocriollo* orienta la invención lingüística a la posibilidad de viabilizar la unidad entre la América hispana y Brasil desde un idioma común, auxiliar a los existentes.

En el sentido anterior, el afiche realizado por Xul en 1925 para *Proa. Revista de vanguardia* (figura 2) condensa su adhesión programática a la búsqueda de una expresividad nueva, así como su perspectiva particular orientada a la *conquista* de



Xul Solar,
Proa,
1925

una expresión genuina americana. Asimismo, permite trazar algunas conexiones

entre Xul y Ricardo Güiraldes, co-fundador de la revista y, según Rogers, “uno de los más importantes ideólogos y gestores” (2009: 04) de la retórica espiritualista en la vanguardia argentina. Precisamente Güiraldes concibe la fundación de *Proa* como una “nueva etapa de nuestro renacimiento espiritual” (1962: 605), expresión similar a la que utiliza en su “Carta abierta” a los martinfierristas, donde afirma que “en vuestra valentía se produce una vez más el eterno amanecer del espíritu” (*Martín Fierro*, n° 14-15, enero de 1925, 91). Desde un sesgo latinoamericanista, la imagen de Xul para la revista esboza concepciones similares respecto de un nuevo amanecer espiritual guiado por el genio de la vanguardia artística.

En el centro de la acuarela *Proa* se ve un barco pequeño (en comparación con otro mayor, que apenas asoma desde el lateral derecho) amenazado por serpientes marinas (de ojos grandes y lenguas extendidas) y por el oleaje del mar que lo asesta en forma de bandas diagonales. Los tripulantes enarbolan una bandera argentina y atacan con múltiples brazos armados con espadas que emergen de la embarcación. Desde el borde superior de la imagen asoma un rostro con cabellos como rayos solares, acompañado por la palabra GENIO. Su ubicación entre los astros, que ofrecen luz y orientación a los navegantes, puede enviar a un sentido de iluminación y guía de los genios y desde allí al rol de la de la vanguardia que marca el camino. La asociación no es caprichosa, sino fundada en la identidad de quienes timonean el barco: Borges, Güiraldes y Brandán Caraffa, directores de la revista (figura 3).¹²⁹ Asimismo, el barco lleva la inscripción PROA sobre la proa dibujada, componiendo el objeto por superposición de signo visual y verbal (procedimiento de Xul que

¹²⁹ En el boceto de *Proa*, conservado en la Fundación Pan-Klub se leen los tres nombres escritos en lápiz sobre los rostros. De izquierda a derecha: Borges, Güiraldes y Brandán.

describimos a propósito de *Nana Watzin*) y configurando la embarcación -y sus elementos- como una evocación visual a la revista.¹³⁰



Xul Solar,
Proa, boceto
1925

Vemos en *Proa* (y en su boceto) una reelaboración y resignificación de mapas y grabados europeos producidos luego de la conquista de América. Pensamos por ejemplo en las estampas de Ramussio descritas por Alfonso Reyes en *Visión de Anáhuac*, en una operación similar de reinventarlas para pensar Latinoamérica:¹³¹ “barcos diminutos se deslizan por una raya que cruza el mar; en pleno océano, se retuerce, como cuerno de cazador, un monstruo marino, y en el ángulo irradia picos una fabulosa estrella náutica” (27). La apropiación de imaginarios europeos en torno

¹³⁰ Tras el cierre de la revista, Güiraldes propone una metáfora similar a la de Xul al afirmar: “¡Adiós Buenos Aires que te quedas sin Proa!” (en Rogers 2009: 03).

¹³¹ Hacemos una referencia a Reyes porque en el próximo capítulo indagamos vinculaciones e intertextualidades entre él y Xul.

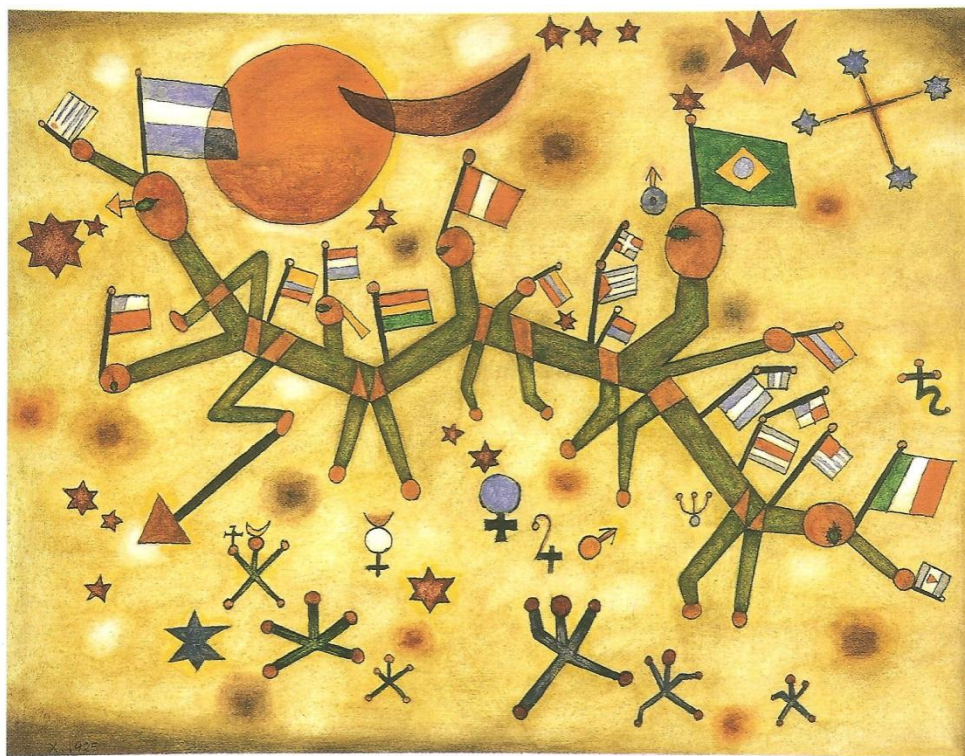
a la conquista y la inversión de su sentido enraízan en los mismos postulados vertidos en los textos sobre Pettoruti: el derecho al uso crítico de archivos culturales de toda la tradición, interconectando vanguardia artística e independencia cultural americana (no es otra cosa la invención del *neocriollo* sobre la base de español y portugués). Según la orientación de los mapas –oeste a la izquierda, este a la derecha- el barco/*Proa* avanza desde América hacia Europa: la *vanguardia neocriolla*, guiada por su *genio creador*, se lanza a la conquista de Europa. En lugar del viejo continente, se ve un perfil de barco con la inscripción ELDORADO, invirtiendo el sentido de la ciudad mítica, objeto de deseo e inspiración de los conquistadores en América.

De este modo, la acuarela reafirma una posición para nada *excéntrica* de Xul (y compartida con Borges) sobre la tensión universal / local -o cosmopolitismo / nacionalismo- que atraviesa reflexiones de las vanguardias, señalando que no habría contradicción entre los términos, sino apropiaciones *irreverentes* de la tradición europea en busca de la expresión propia. La inversión del sentido de la conquista, construida desde una resignificación de antiguos mapas europeos, no sólo propone un diálogo con *Visión de Anáhuac* de Reyes, sino también, por ejemplo, con los mapas invertidos de Joaquín Torres García, donde el sur se convierte en norte. Ello orienta el reconocimiento de estrategias similares (y contemporáneas) de absorción y resemantización del discurso y la tradición dominante para reconfigurar mapas culturales que superen la relación centro-periferia y el lugar de *lo otro*, inferior y receptivo, que América ocupa en ella. La introducción de *Proa* en el cierre de este capítulo apunta a señalar una necesidad: la utopía de integración latinoamericana de Xul parece demandar un análisis que exceda límites nacionales (y nacionalistas) del campo cultural y establezca vasos comunicantes con escritores y artistas

latinoamericanos (y latinoamericanistas). Es la propuesta a la que nos dedicamos en el próximo capítulo.

CAPÍTULO 3

Latinoamérica *neocriolla*



Xul Solar, *País*, 1925

Las acuarelas *País* (1925, figura 4) y *Drago* (1927, figura 5) comparten una serie de elementos visuales que propician una lectura relacional: los colores, la disposición espacial, la presencia de banderas y el protagonismo de una figura serpentiforme.¹³² Y en especial comparten la configuración visual de un *cuerpo*

¹³² Amerita una mención la reiterada aparición de la serpiente en acuarelas de Xul. Gradowczyk propone interpretaciones en relación con las visiones místicas, como forma arquetípica del inconsciente colectivo. Esta perspectiva permitiría una relación con postulados teóricos de Carl Jung, cuyos textos Abós afirma que Xul lee en Europa (2004). La serpiente como arquetipo remite a las fuerzas telúricas y la representación de lo terrenal, así como al inicio de la escala que culmina con el hombre. En este sentido, afirma Gradowczyk, hombre y serpiente se configuran en acuarelas de Xul como opuestos, complementarios y rivales. Establece también una relación con la concepción mítica de la serpiente cósmica como ancestro primordial que se enreda sobre sí y renace.

múltiple de corte latinoamericano al que podríamos aplicar el adjetivo *neocriollo*. En *País* domina el espacio una estructura similar a una serpiente (aunque con extremidades y cabezas ciclópeas) con veinte banderas de países de Latinoamérica articuladas en toda su extensión.¹³³ Sobre la primera cabeza destaca la bandera argentina, por su tamaño y porque se superpone al círculo solar. La distribución de las banderas sugiere una organización por regiones geográficas: de izquierda a derecha inicia en el extremo sur (Argentina, Chile y Uruguay), sigue con el resto del Cono sur, luego las islas del Caribe, el istmo central, finalizando en el norte de la región, donde México descuella.¹³⁴ A su vez, los tamaños proponen una equivalencia con las extensiones territoriales, siendo considerablemente más grandes las banderas de Argentina, Brasil y México, luego de Perú y Bolivia, hasta las más pequeñas de Honduras, República Dominicana y Haití. Desde lo anterior leemos una analogía entre el cuerpo serpentiforme cargado de banderas y el mapa de Latinoamérica, rotado de modo horizontal. Ello indicaría cierta recurrencia de una operación, la recreación de mapas (vista en *Proa* en el capítulo 2), alterando sentidos dominantes respecto de América y de sus relaciones con Europa. La misma operación, desde los años '30, será ejecutada por Torres García en Uruguay como una estrategia de

Es decir, como metáfora de la circularidad y repetición del tiempo (1994, 1988). Desde esta perspectiva, nos interesa en particular su vinculación con imaginarios precolombinos que Xul recupera, en los cuales es un símbolo privilegiado para la expresión del tiempo y el origen cósmico. Así, en Mesoamérica evoca a *Quetzalcóatl*, la serpiente emplumada - cuyos atributos pueden observarse con centralidad en *Sin título* (1920) y en *Por su cruz jura* (1923)- y en las cosmogonías andino-amazónicas una inmensa serpiente cubierta de flechas se convierte en la vía láctea, mito que Xul versiona en “La gran serpiente” (véase capítulo 4).

¹³³ Chile, Uruguay, Argentina, Colombia, Paraguay, Bolivia, Perú, Venezuela, Haití, Cuba, República Dominicana, Brasil, Ecuador, Guatemala, Honduras, Costa Rica, Panamá, El Salvador (bandera hasta 1912), México y Nicaragua.

¹³⁴ Se trata de una distribución general, pues Brasil y Ecuador no estarían ubicadas en sus regiones geográficas.

inversión y resignificación de las relaciones de dominación Europa - América (Giunta, 2011).



Xul Solar, *Drago*, 1927

En *Drago* se ve una serpiente voladora (similar en color y forma a la de *País*), decorada con cintas y cruces,¹³⁵ que también porta, como miembros, banderas de América central y del sur.¹³⁶ En este caso, el cuerpo de la serpiente contiene segmentos físicos de diferentes especies (dos pares de alas o aletas, piernas con pies y dedos, brazos con manos, ojos redondos, dientes y lengua bífida) y símbolos de tres

¹³⁵ Recuérdese la X como expresión de unión de contrarios (López Anaya), síntesis del nombre Xul (Schwartz) y signo mesoamericano del sol de movimiento (León-Portilla). Véase capítulo 2.

¹³⁶ México, Perú, Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, Paraguay, Bolivia (aunque no es exacta porque la banda central es blanca en lugar de amarilla), Venezuela, Panamá, Guatemala, Honduras-Nicaragua-El Salvador, Chile, Colombia, Ecuador.

religiones (cruz, estrella de seis puntas y medialuna). Entendemos que en esta articulación corporal subyace una operación de montaje donde los fragmentos no se integran en una síntesis, sino que persisten visibles como estructuras diversas (y conflictivas), produciendo un efecto de enrarecimiento de la figura. A su vez la serpiente es también una nave –según la aglutinación de Xul: *navesierpe*-¹³⁷ sobre la que se yergue un personaje antropomórfico con los brazos extendidos, que lleva una lanza (o bastón), como quien clava una bandera en tierra conquistada. Esta figura reúne características visuales propias de los códices mesoamericanos (pintura facial, tocado con cruz, posición lateral, bastón, indumentaria con trama geométrica también en cruz),¹³⁸ que lo cargan de connotaciones mágicas y extemporáneas, evocando imágenes de hechiceros, brujos o genios (como el que rige sobre el barco de *Proa*).

La *navesierpe* munida de banderas latinoamericanas y el personaje que la guía, de reminiscencias precolombinas, conforman una suerte de *drago neocriollo* que avanza *hacia y entre* banderas de norte América y Europa occidental emergiendo desde los extremos inferior e izquierdo de la imagen.¹³⁹ De esta configuración inferimos la constitución de un *nosotros* y un *otro*, operación característica del vanguardismo. En este caso, el principio de identidad cultural incluye la nación (Argentina), pero la excede integrándola en un *nosotros* latinoamericano que, a su vez, subvierte la relación de dependencia con Europa (y Estados Unidos), pues ahora es el sujeto latinoamericano quien se lanza a la conquista (como vimos también en *Proa*), y asimismo se aleja de la idea de un supuesto aislamiento nacional o

¹³⁷ Tomamos la denominación de la acuarela *Fluctúa navesierpe* (1922) que presenta una figura ambivalente y aglutinada que es, en simultáneo, una serpiente articulada y una embarcación. Puede verse también en *IAO* (1923), *Drago y dama fluctúa* (1923).

¹³⁸ Véase por ejemplo el *Códice Borbónico*, en especial los folios 01 a 22.

¹³⁹ Italia, Francia, Gran Bretaña, Alemania (bandera utilizada entre 1866 y 1918 y adoptada por el ministerio de exteriores durante la república de Weimar), España, Estados Unidos y Portugal.

continental. Como se ve, las acuarelas presentadas enraízan en la perspectiva analizada en los textos sobre Pettoruti y también podrían dialogar, por ejemplo, con posiciones de Henríquez Ureña y de Borges formuladas en “El descontento y la promesa” (1926) y en “El escritor argentino y la tradición” (1932) respectivamente, dos ensayos que se encadenan en una línea reflexiva que seguimos en el capítulo anterior.

Asimismo, los elementos descriptos de *País* y *Drago* coinciden con la acuarela *Proa*, a la que nos referimos en el capítulo anterior. Nos parece que las nuclea una operación de inversión de la relación América-Europa desde la resignificación de imágenes cartográficas vinculadas con la conquista: en las tres acuarelas se configura un *cuerpo* (sea serpiente, *nevesierpe* o barco), *múltiple* (enriquecido y enrarecido con extremidades), *latinoamericano* (indicado desde las banderas y la inversión de los mapas). En los tres casos la luz del sol guía un avance cuya dirección trazan los astros, ya que la luna (que puede evocar la noche y la oscuridad) se ubica detrás del barco-vanguardia y del *drago neocriollo*, y el sol, por delante, iluminando el camino y señalando el día.¹⁴⁰ Si en *Proa* la relación entre el nombre de la acuarela y la imagen propone una idea de vanguardia latinoamericana que navega hacia la independencia cultural, en *País* el diálogo entre imagen y nombre amerita una interpretación más densa, pues instaura la configuración de un país con veinte banderas nacionales y seis cabezas. Tal vez el cuerpo múltiple *neocriollo* sea una imagen del futuro anhelado para Latinoamérica, quizá también

¹⁴⁰ Recuérdese que el nombre Xul Solar es un anagrama de Lux Solar (Schwartz 2005), por lo que el sentido de guía de la luz del sol puede implicar una alusión a un rol deseado por el artista en la vanguardia y en la modulación de una utopía de integración latinoamericana.

una visión ampliada de la *magna patria* de Henríquez Ureña. Sobre estas posibilidades se orienta la reflexión del presente capítulo.

Vale aclarar que tomamos las acuarelas *Pais* y *Drago* (en relación con *Proa*) como disparadores porque la imagen de un *gran cuerpo-país latinoamericano* que reúne identidades nacionales (banderas) sin fusionarlas ni anularlas, enriquecido con múltiples cabezas, brazos y religiones y avanzando con el sol hacia un nuevo día (futuro), arroja claves para pensar la utopía de integración latinoamericana de Xul y establecer líneas comunicantes en su producción.¹⁴¹ Para ello exploramos la doble modulación visual y escrita de su configuración utópica a partir de operaciones estructurantes en torno a: la noción de unidad no totalitaria sino tendiente a la diversidad y la multiplicación (de identidades, lenguajes y posibilidades comunicativas), materializada en procedimientos de montaje y aglutinación; la revisión de las relaciones Europa-América desde la *inversión* (del mapa, del sentido de la conquista, de los roles de modelo y copia), y la apropiación creativa de códigos e imaginarios heterogéneos (europeos, prehispánicos, criollos) hacia el esbozo de una noción de tradición como archivo disponible y modificable –en sentido equivalente al de Williams, es decir, como deseada.

Sin embargo, desde este piso inicial nos interesa la vinculación de los textos pictóricos y escritos de Xul con una trama discursiva mayor orientada al cuestionamiento de la relación de dependencia cultural latinoamericana y la búsqueda de una expresión genuina americana.¹⁴² Por ello resulta pertinente para

¹⁴¹ Pensamos que irradia hacia el *neocriollo*, presentado por el artista como un “idioma auxiliar” (77) que no reemplaza los existentes, sino que los recoge y “amillona” (en la expresión de Borges) y también a zonas de los textos sobre Pettoruti trabajadas en el capítulo 2 (resumibles en la expresión de Xul “vanguardia criolla hacia lo futuro”) que orientan la vanguardia artística a la conquista de independencia cultural latinoamericana.

¹⁴² Noé Jitrik en “Notas sobre la vanguardia latinoamericana” considera que la relación de

nuestra lectura la perspectiva de Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina*, donde asume que el deseo independentista constituye un principio rector de los procesos culturales de la región y es su consigna principal (2008: 17, 46). Rama afirma que “las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico” (15), pues “las movía el deseo de independizarse de las fuentes primeras” (15). Identifica que desde sus comienzos procuraron alejarse de las metrópolis colonizadoras y reinstalarse en otros linajes (sin advertir su adhesión a nuevas metrópolis), por lo que conjugan un afán internacionalista y una construcción propia de lenguajes simbólicos nutrida de fuentes internas.

En función de que nuestro objeto no está constituido exclusivamente por textos literarios, nos interesa la perspectiva de Rama, interferida en tanto resitúa la literatura en el marco de procesos culturales latinoamericanos, caracterizados por un “esfuerzo de descolonización espiritual” (25) mediante una selección de aportes externos y una acumulación cultural interna que proveen de una cosmovisión, una lengua y una técnica (25).¹⁴³ Entonces, los análisis de Rama son particularmente adecuados para abordar esta zona de la producción de Xul y trazar diálogos con

dependencia cultural Europa-América adquiere una nueva inflexión en el vanguardismo latinoamericano, en tanto éste es resultado de un proceso propio que sirve de modelo a otros movimientos de la región, pero no deja de tener un carácter europeizante, por lo que se modifican los términos del esquema corriente y sus alcances (1987: 61).

¹⁴³ Resulta pertinente analizar la configuración utópica de Xul en relación con el concepto de *transculturación* (propuesto por Ortiz en 1940), estructurador de la perspectiva de Rama para la comprensión de los procesos de constitución de la cultura latinoamericana. Rama utiliza la *transculturación* para dar cuenta de la tarea creadora que mueve la cultura latinoamericana hacia una acción simultánea sobre tradiciones internas y aportaciones (e imposiciones) externas, dando lugar a elaboraciones originales. Su rasgo característico no sería la copia o la aceptación pasiva de los mandatos metropolitanos, sino su “capacidad para elaborar con originalidad” (2008: 41), pues la tendencia independentista, rectora del proceso cultural se estructura sobre tareas selectivas e inventivas, visibles en tres niveles: operaciones sobre la lengua, sobre la estructura literaria y sobre la cosmovisión que engendra los significados.

escritores y artistas centrales del continente. Ya adelantamos nombres de una lista posible que reúne a otros “Maestros del continente” (Pizarro, 1985: 39) como Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y José de Vasconcelos merecen indicarse aquí porque son “los que comienzan a afirmar América Latina y tienen una dimensión de magisterio, de sentido pedagógico” (Pizarro, 1985: 39). Además, el contacto de Xul con Oswald de Andrade, importante para dar cuenta de la centralidad de Brasil en la utopía de integración latinoamericana que estudiamos, así como con la producción plástica de Joaquín Torres García, a su manera también considerado “maestro” del cono sur, por su labor de formación y su impacto en la visualidad rioplatense.

Hacia una reinención del nosotros

Un primer problema a considerar es la delimitación del constructo América Latina, en Xul como en nuestro discurso crítico. En los textos de Xul resalta el uso reiterado de la expresión “nuestra América”, por ejemplo en *Martín Fierro* sentencia “no terminaron aún para nuestra América las guerras de independencia” (111) y en “Pettoruti” (1923), “nuestra América colosal, desde Méjico al polo Sur” (101). Sea o no un efecto buscado, la expresión cobra peso vinculada con la acepción primera de José Martí y su delimitación de dos Américas: una donde nació Lincoln y otra donde nació Juárez ([1889] 1977: 46). Es decir, su presencia en los textos de Xul enlaza una oposición de raigambre martiana entre América sajona y latina que habilita utilizar la expresión América Latina (con la carga semántica que implica), aun cuando Xul no la usa de modo exclusivo, pues consideramos que sus textos la asedian desde la configuración de una identidad común a las naciones de antigua dominación latina (diferenciadas de la región sajona), situadas en Centro y Sud América y nucleadas

por condiciones históricas y desafíos presentes comunes. Precisamente sentada la traza de Martí, en la modulación utópica de Xul parece prevalecer una consideración del sistema de relaciones internacionales que une las naciones al sur de Estados Unidos en una tarea inconclusa: finalizar las independencias en el plano cultural.

No obstante, Xul utiliza también otras denominaciones que podrían implicar en primera instancia concepciones diferentes.¹⁴⁴ La proliferación de nombres en sus textos se corresponde con un contexto discursivo donde la modulación del sujeto colectivo americano es aun objeto de álgidos debates, reacomodamientos y reconfiguraciones (a los que no escapa la discusión entre iberoamericanismo y panamericanismo). En este sentido, destaca que el mismo José Carlos Mariátegui en sus escritos anteriores a 1928 se vale de apelativos que supondrían constructos diversos: América indo-española (1924), indo-íbera (1924-25), Hispanoamérica (1925) y recién en textos de los dos últimos años de su vida (1928-30) estabiliza, al fin, la forma América Latina.¹⁴⁵ Dada esta diversidad en circulación y en textos de Xul, nos parece productivo observar qué contenidos le imprime a la delimitación de un colectivo americano, los cuales asedian –como veremos en este capítulo– la modulación de un territorio cultural “desde México al polo Sur” (101) extensivo a

¹⁴⁴ En el fragmento de “Pettoruti” (1923) trabajado en este capítulo se refiere a “la gran AMÉRICA IBÉRICA” (99) y sus carpetas de recortes dedicadas al continente llevan por título una variante aglutinada: *Amberia*. En el mismo texto y en el homónimo publicado en *Martín Fierro* (1924) utiliza en tres ocasiones la expresión “nuestra América” (98, 101, 111). En “Pettoruti y el desconcertante futurismo” (1923) y en “Pettoruti y obras” (1923) recurre a formas generalizadoras como “naciones americanas” (106) y “naciones del Continente Sur” (96) igual en el nombre de la acuarela *América* (1923). Asimismo, en “Textos autorreferenciales” (1947 y 1961-62, en Solar, 2006) Xul presenta el *neocriollo* como “idioma general de América” (57) y “futura lengua de nuestro continente” (56). En un diálogo con Gregory Sheerwood (1951, posiblemente ficcionalizado) se refiere a tres “grandes bloques: Panamérica, Paneuropa y Panasia” (77) y afirma ser “creador del neocriollo, lengua que reclama el mundo de Latinoamérica” (76), autopresentación recogida también en otras entrevistas (70).

¹⁴⁵ Véase, por ejemplo, la compilación *La tarea americana* (2010).

Brasil (nótese que pese a la diversidad de expresiones no usa Hispanoamérica) y que bien propicia emplear América Latina.

En el capítulo anterior citamos el párrafo inaugural de “Pettoruti” (inédito, 1923-24) para anticipar un entrelazamiento, en textos de Xul, de la vanguardia artística y la necesidad de independencia cultural latinoamericana. Recordemos su formulación: “Digamos del pintor argentino PETTORUTI, uno de la vanguardia criolla hacia lo futuro. ¡Y también algo pro arte en nuestra América!” (98). Si bien, en el inicio del texto utiliza “nuestra América”, en el párrafo siguiente introduce “AMÉRICA IBÉRICA” y más adelante “las naciones americanas”. En el marco del texto, pese a los diversos apelativos modula una imagen de América Latina en tanto unidad cultural de pueblos que comparten un pasado precolombino indígena interrumpido por colonizaciones latinas (España y Portugal), unidos asimismo en la tarea de conquistar la independencia cultural. A efectos de una profundización nos parece pertinente citar *in extenso* el tramo que continúa al primer párrafo:¹⁴⁶

Somos y nos sentimos nuevos, a nuestra meta nueva no conducen caminos viejos y ajenos. Diferenciémonos. Somos mayores de edad y aún no hemos terminado las guerras pro independencia. Acabe ya la tutela moral de Europa. Asimilemos sí, lo digerible, amemos a nuestros maestros; pero no queramos mas nuestras únicas M e c a s en ultra mar. No tenemos en nuestro corto pasado genios artísticos que nos guíen (ni tiranicen). Los antiguos cuzcos, palenques y tenochtitlanes se derruyeron (y tampoco somos más de sola raza roja). Veamos claro lo urgente que es romper las cadenas invisibles (las más fuertes son) que en tantos campos nos tienen aún como COLONIA, a la gran AMÉRICA IBÉRICA con 90 Millones de habitantes.

Hurguemos en nosotros y rumiemos lo ya admitido y busquemos lo antojado, pero ante todo queramos h a c e r p a t r i a ...

Al mundo cansado, aportar un sentido nuevo, una vida más múltiple y más alta nuestra misión de raza que se alza. Cada patria no debe ser algo cerrado, xenófobo, mezquino, sino solo como un departamento especializado de la HUMANIDAD, en que espíritus afines cooperen en construir la futura tierra tan lejana, en que cada hombre –ya superhombre- SERÁ COMPLETO.

¹⁴⁶ Si bien el texto no tiene subtítulos ni numeración, espacios en blanco lo dividen en segmentos que unificamos. El fragmento citado se ubica a continuación del primer párrafo, enmarcado por espacios en blanco.

Pues somos una raza esteta, con el arte –su madre LA POESÍA– empezaremos a decir lo nuevo nuestro (99).

El recorte inicia y cierra con las dos palabras que más se repiten: *somos* y *nuestro*. Su recurrencia parece subrayar la asunción de una identidad colectiva, es decir, la pertenencia a un *nosotros* cultural que busca diferenciarse de un *otro*. Se trata de una modulación equivalente a las de *País* y *Drago*, pues implicaría un *nosotros* múltiple e integrador de nacionalidades latinoamericanas, evocadas en esta ocasión en la expresión en mayúsculas “gran AMÉRICA IBÉRICA”. El texto insta a “romper las cadenas invisibles” (99) que nos atan a Europa y conquistar la independencia cultural. Para ello, la exhortación en primera persona del plural incluye también una sentencia: “acabe ya la tutela moral de Europa”. La urgencia (“ya”) parece implicar un llamado a la unidad latinoamericana desde el reconocimiento de una condición común de tutelados, expresada en el término “COLONIA” (también en mayúsculas).

El fragmento citado se desarrolla desde un imperativo convocante: “diferenciémonos” (99), no como adolescentes que construyen su mundo desde la oposición con el heredado, sino como adultos. La imagen de la mayoría de edad (“somos mayores de edad”, “acabe ya la tutela” (99)) introduce un principio iluminista desarrollado por Kant: la mayoría de edad es el ejercicio pleno de la razón y de la condición del hombre de “pensar por sí mismo” y regir así su propia vida. Salir de la minoría de edad, afirma Kant, implica una decisión de dejar de vivir bajo conducción ajena y valerse del entendimiento propio (2013). Precisamente la apelación a *nuestra* mayoría de edad (es decir, del sujeto colectivo latinoamericano del que formarían parte enunciador y lectores) apunta al carácter volitivo de la diferenciación de Europa. Como quien reclama al joven que se haga cargo de sí

mismo, el texto insta a terminar “las guerras pro independencia” (99) y a tomar la decisión de concluir en el plano cultural, la tarea iniciada un siglo atrás en el terreno político.

En el capítulo anterior trazamos diálogos imaginarios entre los textos de Xul sobre Pettoruti y los conocidos planteos de Borges y Henríquez Ureña respecto de nuestro derecho a la cultura universal. Anticipamos también conexiones con Alfonso Reyes, quien como Xul, en sus desplazamientos europeos imagina la tierra natal y aspira a su integración con la tradición europea como afirmación de autonomía. En “Notas sobre la inteligencia americana” (1936¹⁴⁷) Reyes utiliza la metáfora iluminista que señalamos en el texto de Xul:

Hace tiempo que entre España y nosotros existe un sentimiento de nivelación e igualdad. Y ahora yo digo ante el tribunal de pensadores internacionales que me escucha: reconocemos el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado. Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros. (1978: 12).

Reyes apela a la mayoría de edad en un sentido equivalente al de Xul: una afirmación de nuestra independencia;¹⁴⁸ no obstante se diferencian en la entidad del sujeto tutelado llamado a hacer efectiva su autonomía. El *nosotros* al que refiere Reyes asume un enclave nacional (nosotros los mexicanos), el de Xul parece extensivo a las naciones del continente que comparten al menos tres elementos: la condición colonial, la ausencia de tradiciones inmediatas que las “tiranicen” y el pasado precolombino (apelado en la referencia a los “cuzcos, palenques y

¹⁴⁷ El texto es resultado de una conferencia dictada por Alfonso Reyes en Buenos Aires en 1936, en el marco del XIV Congreso Internacional de los PEN Clubs y la VII Conversación de la Organización de Cooperación Intelectual (Colombi 2011).

¹⁴⁸ Valdría también para Xul la afirmación de Colombi sobre el fragmento citado de Reyes: “El viaje y su cultura le confirieron las credenciales para esa ciudadanía” (2004: 145).

tenochtitlanes” (99)) como fuente propia de la que abreviar en la creación de nuevas tradiciones.

Sin embargo, la propuesta de Xul no parece implicar una negación (o fusión) de las identidades nacionales. Al contrario, contextualizada en el devenir discursivo, su exhortación “ante todo queramos h a c e r p a t r i a ” (99) recuerda en cierta forma la consigna de Reyes: “la única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal” (1996: 439). Dadas las apelaciones manifestadas a la patria y a Iberoamérica, se presenta un problema similar al que esboza la acuarela *País*: ¿nacionalismo o alguna forma de americanismo?, ¿*nosotros* nacional o regional? Respecto de la acuarela propusimos que quizá la configuración de un país con veinte banderas nacionales sea una imagen del futuro anhelado para la región, lo que supondría, a su vez, bregar por una nueva noción de país. Precisamente el fragmento citado puntualiza una proyección utópica a futuro sobre la base de “aportar un sentido nuevo, una vida más *múltiple*” (99, destacado nuestro), dejando de concebir la *patria* como un compartimento cerrado y adverso a otros.

Entonces, la configuración del *nosotros* parece oscilar –sin disyuntiva- entre las naciones y algún constructo americano, modulando un sujeto colectivo *múltiple* donde la identidad integradora *deseada* (latinoamericana) no anule las existentes (nacionales).¹⁴⁹ Frente al *nosotros* móvil (fluctuante) y utópico, el texto delinea con claridad al *otro*, Europa, así como *nuestra* tarea, diferenciarnos, independizarnos. Como señalamos, el *drago neocriollo* de las acuarelas *País* y *Drago* proyecta una

¹⁴⁹ La modulación de un sujeto latinoamericano múltiple recuerda la perspectiva de José Luis Martínez respecto de la acción siempre conjunta de dos fuerzas opuestas en la cultura latinoamericana: unidad y diversidad (1972). Tensión en la que anclan también concepciones de Rama, Pizarro, Cándido y otros sobre la literatura y la cultura del continente como una *unidad diversificada*. Véase Pizarro y otros, *La literatura latinoamericana como proceso* (1985).

imagen equivalente desde la unión de banderas nacionales en un único *cuerpo latinoamericano*. En este sentido, las modulaciones identitarias de Xul parecen acercarse también a la imagen de la “magna patria” americana propuesta por Pedro Henríquez Ureña en “La utopía de América” (1922).¹⁵⁰ Allí afirma que “la unidad de su historia, la unidad de propósitos en la vida política y en la intelectual, hacen de nuestra América una entidad, una *magna patria*, una agrupación de pueblos destinados a unirse cada día más y más” (1952: 24). Basado en el modelo de la Grecia clásica, Ureña funda su proyecto civilizatorio sobre una idea de América como pueblos “políticamente disgregados pero espiritualmente unidos” (1952: 24). Fundamenta la unión espiritual por principios similares a los que propone Xul: una historia común de dominación, *cadenas invisibles* con Europa a través del idioma y un mismo propósito en el presente: unirnos para avanzar hacia el “perfeccionamiento constante”, “hacia nuestra utopía” (1952: 25). En la fórmula “magna patria” y en la equivalencia entre América y Grecia, Ureña –como Xul– se aleja de alguna asociación de patria y Estado-nación esbozando una imagen dinámica y abierta que propicia la unidad sin abandonar las autonomías políticas existentes y sus particularidades culturales. Por ello especulamos en el inicio del capítulo que el *drago neocriollo* podría conjurar una visión de la “magna patria” de Ureña.¹⁵¹

¹⁵⁰ En la biblioteca de Xul se conserva un ejemplar de la edición original de las conferencias de Henríquez Ureña de 1922 (“La utopía de América” y “Patria de la justicia”), publicado por Ediciones de Estudiantina en 1925. El mismo está dedicado por el autor a Jorge Luis Borges, fechado La Plata, 1926 (FPK-MXS). Recuérdese que en el capítulo anterior trabajamos conexiones de textos de Xul con “El descontento y la promesa” de Ureña

¹⁵¹ Dado que no podemos desconocer la extensa discusión historiográfica sobre la formación de naciones y sus nexos con la ordenación jurídica estatal, la patria y el nacionalismo (véase, por ejemplo, Renan 1983; Hobsbawm 1991), pero tampoco podemos abarcarla en el marco de esta tesis, seguimos el estudio de Patricia Funes sobre la configuración del problema nacional en los años ‘20 latinoamericanos. Funes sostiene que después de la Primera Guerra Mundial la consolidación de la nación por parte de los intelectuales se encuentra más ligada a la pertenencia cultural que a la formación estatal. Así, los usos

Es llamativa la similitud conceptual entre los párrafos finales de “La utopía de América” y los últimos segmentos del fragmento citado de “Pettoruti”, pues ambos perfilan un futuro en el que la superación de las diferencias, sin anular las particularidades, dé lugar a un estado de completitud del hombre. Recuérdense las expresiones en mayúsculas en el final del texto de Xul, donde plantea que cada patria es sólo “un departamento especializado de la HUMANIDAD”, y que “espíritus afines” cooperarán en la construcción de la utopía en la que “cada hombre –ya superhombre- SERÁ COMPLETO” y con “LA POESÍA- empezaremos a decir lo nuevo nuestro” (99). Ureña afirma que “dentro de nuestra utopía, el hombre deberá llegar a ser plenamente humano” (1952: 26), “en el mundo de la utopía no deberán desaparecer las diferencias (...) deberán combinarse como matices diversos de la unidad humana” (1952: 27). Concluye prefigurando que América se aproximará “a la creación del hombre universal, por cuyos labios hable libremente el espíritu”, esperando que cada región “conservé y perfeccione todas sus actividades de carácter original, sobre todo en las artes” (1952: 27).¹⁵²

patria y país en Xul y en Ureña orientan más a una decisión emocional y volitiva que la constructo nucleado en torno al Estado-Nación. Encuadrada de esta manera, la nación, -en términos de Homi Bhabha que cita Funes- es: “una forma de vida que es más compleja que la *comunidad*; más simbólica que la *sociedad*; más connotativa que el *país*; menos patriótica que la *patria*, más retórica que la razón de Estado; (...) más híbrida en la articulación de las diferencias e identificaciones culturales de lo que pueden presentarse en cualquier estructuración jerárquica o binaria del antagonismo social” (Funes 2006: 71-72).

¹⁵² Es pertinente recordar el párrafo completo de Ureña, dado el aire de familiaridad con planteos de Xul: “Y por eso, así como esperamos que nuestra América se aproxime a la creación del hombre universal, por cuyos labios hable libremente el espíritu, libre de estorbos, libre de prejuicios, esperamos que toda América, y cada región de América, conserve y perfeccione todas sus actividades de carácter original, sobre todo en las artes: las literarias, en que nuestra originalidad se afirma cada día; las plásticas, tanto las mayores como las menores, en que poseemos el doble tesoro, variable según las regiones, de la tradición española y de la tradición indígena, fundidas ya en corrientes nuevas; y las musicales, en que nuestra insuperable creación popular aguarda a los hombres de genio que sepan extraer de ella todo un sistema nuevo que será maravilla del futuro” (1952: 27).

Pese a las coincidencias en algunos fundamentos y en las perspectivas de Xul y de Ureña, la bandera de Brasil en *País* y en *Drago* recuerda una diferencia importante en sus proyectos: la unidad de la América hispana o su integración con Brasil, hacia la unidad la América Latina.¹⁵³ El *neocriollo*, ubicado en el centro de la utopía de integración latinoamericana de Xul, pretende romper las cadenas lingüísticas que nos atan a Europa y usar sus eslabones para unir las dos grandes regiones idiomáticas del subcontinente. Por tanto, pese al uso explícito de la expresión gran América Ibérica, el *nosotros* modelado en sus acuarelas y en sus escritos no se limita a las naciones hispánicas, sino a toda la región latinoamericana, portadora de una historia común de dominación y lucha por su independencia.¹⁵⁴

Xul no sólo incluye a Brasil en su modulación utópica sino que le otorga un lugar destacado. Jorge Schwartz afirma que es el único artista de la generación latinoamericana de las vanguardias que lo incorpora en su imaginario “de forma sistemática” (2005: 32), al punto que esboza una caracterización de su interés por el país vecino como un “proyecto brasileño” (32) en sí mismo. Brasil parece contener para Xul elementos populares¹⁵⁵ americanos que pueden nutrir el desarrollo de formas de expresión nuevas. Por eso los recupera en narraciones vinculadas con el Amazonas, en la presencia de expresiones afrobrasileñas en sus acuarelas y en la

¹⁵³ Henríquez Ureña en “Las corrientes literarias de la América hispana” (publicación resultante de su curso de 1940-41) intenta integrar a Brasil en una perspectiva continental. Aunque según Pizarro asume la forma de “una especie de agregado” (1985: 16).

¹⁵⁴ Es clara en este sentido la exclusión de Estados Unidos, ya perfilado como país dominante, no dominado y distanciado culturalmente del resto.

¹⁵⁵ Usamos el complejo concepto de *popular* según su uso corriente en español y en la tradición crítica latinoamericana en oposición a lo culto-dominante. Tal como lo presenta García Canclini (2002) permite abarcar sintéticamente la condición de subalternidad en el capitalismo, incluyendo manifestaciones culturales tradicionales, étnicas, obreras y campesinas.

incorporación de un registro oral brasileño en el *neocriollo*.¹⁵⁶ Para Schwartz, ello “sugiere una especie de nostalgia de un universo concebido, deseado, soñado o imaginado sonoramente como primitivo” (2005: 34).

La antropofagia y la utopía de Xul

En la biblioteca de Xul se registran 58 volúmenes vinculados con Brasil que abren un amplio abanico temático: desde gramáticas y vocabularios a libros sobre religiones, folclore, geografía, historia y política (Schwartz 2006). Si bien los textos literarios no abundan, registramos los *Poemas cronológicos* (1928, poemario de los miembros de la revista *Verde*, de Cataguases) dedicado por Rosário Fusco, *A estrela de absinto* (1927) de Oswald de Andrade y *Macunaíma* (1928) de Mario de Andrade, dedicado por su autor.¹⁵⁷ Nos importa cierta afinidad programática de Xul con zonas del vanguardismo brasileño cercano a la revista *Antropofagia*,¹⁵⁸ especialmente referida a operaciones de selectividad e invención como estrategias hacia una ponderada independencia cultural.¹⁵⁹ Al respecto, Gelado afirma que el “Manifiesto antropófago” es “la respuesta más categórica al interrogante sobre el nuevo sentido

¹⁵⁶ Sobre los relatos del Amazonas y sobre el *neocriollo* véase el capítulo 4.

¹⁵⁷ Schwartz tuvo oportunidad de revisar los títulos brasileños de la biblioteca de Xul y señala que *Macunaíma* es uno de los pocos libros anotados por el artista, con una gran cantidad de palabras subrayadas, que revelan un especial interés “por los efectos sonoros de los significantes orientados a un universo semántico afrobrasileño: aliteraciones, cacofonías y paronomasias” (2005: 34).

¹⁵⁸ Xul poseía dos ejemplares de *Antropofagia* (conservados en su biblioteca) uno de ellos dedicado por Oswald de Andrade.

¹⁵⁹ Pensamos las tareas de selectividad e invención en el marco de los análisis ya mencionados de Ángel Rama, quien sostiene que en la producción cultural latinoamericana el afán de independencia cultural orienta operaciones de selectividad en las tradiciones externas y en el interior del sistema cultural propio, recuperando elementos perimidos, pero resistentes y “capaces de enfrentar los deterioros de la transculturación” (2008: 47). Por ello afirma que las operaciones de selectividad son tareas inventivas, modeladas por tres impulsos: independencia, originalidad y representatividad (2008: 18).

que adquiere la vieja relación de dependencia cultural respecto de Europa (2008: 38), convirtiendo “en tótem el tabú de la cultura europea para producir una nueva unidad ideológico-cultural más fuerte y creativa. Unidad básicamente contradictoria, fingida en tanto que unidad de ficción, compleja figura inscripta en el punto de cruce de diversas temporalidades” (38).

En el fragmento de “Pettoruti” citado en el inicio del capítulo por ejemplo, Xul utiliza imágenes vinculadas con la deglución -“asimilemos sí, lo digerible”, “rumiemos lo ya admitido” (99)- cercanas a las del manifiesto antropófago. El llamado a “asimilar”, “digerir”, “rumiar” en el texto de Xul forma parte del imperativo de diferenciación de Europa dispuesto a “aportar un sentido nuevo” (99) desde estrategias de selectividad y resignificación de archivos culturales dominantes, de modo que la tradición europea pierda su carácter de modelo y devenga en insumo, en alimento.¹⁶⁰ Como ha afirmado Haroldo de Campos sobre la *antropofagia* “la devoración crítica del legado cultural universal (...) no involucra una sumisión (una catequesis), sino una transculturación, o mejor aún, una “transvaloración”” (citado en Schwartz, 2002: 166). En el mismo sentido, Jorge Schwartz señala que

Deglutir al otro para asimilar sus atributos y producir con este acto de incorporación la síntesis de las diferencias, es una alternativa posible y creativa, aplicable no sólo al Brasil, sino a cualquier país que afronte la cuestión de la identidad y de la alteridad cultural. La metáfora antropofágica invierte los tradicionales mecanismos de importación directa y de copia del modelo europeo, y propone la *exportación dinámica de un nuevo producto* (2002: 532, destacado nuestro).

Según la imagen de Schwartz se podría decir que la estrategia de deglución quiebra la dicotomía entre importar o cerrar las fronteras y la reemplaza, en todo caso, por importación de *materia prima* para re-elaborar y exportar. Tanto en los

¹⁶⁰ Precisamente se trata de las operaciones que señalamos en *Proa, País y Drago*, en torno a la re-escritura de mapas e imágenes vinculados con la conquista de América.

postulados antropofágicos como en el texto de Xul, la producción cultural latinoamericana se configuraría como resultado de un proceso dialéctico, cuya síntesis es la superación de la dependencia cultural receptiva de patrones europeos y del aislacionismo localista. Es pertinente agregar que en términos dialécticos, lo existente contiene los elementos necesarios para su transformación, en las modulaciones de Xul (y de Oswald de Andrade) no se trataría sólo de aquello que pueda “devorarse” de la cultura universal, sino también de lo perimido en la propia, como el imaginario prehispánico. Esta vertiente compleja encierra la famosa sentencia del “Manifiesto Antropófago”: “Tupy, or not tupy, that is the question” (en Schwartz, 2002: 173), particularmente rica en relación con esta zona de la producción de Xul donde independencia cultural, selectividad e invención constituyen factores centrales.¹⁶¹

El desafío a la norma lingüística que tanto Xul como Oswald de Andrade pregonan y practican al acercar el lenguaje a la fonética local y a sus expresiones cotidianas, forma parte de una tarea selectiva al interior de la tradición propia, asimilando y transformando las lenguas impuestas por la colonización (asimismo, la invención del *neocriollo* es una profundización de esta perspectiva). Como recuperación de elementos internos recusados por el modelo europeo, el distanciamiento de la ortopedia del lenguaje responde también a la sentencia (*antropofágica*) de Xul en el fragmento citado en el inicio del capítulo: “hurguemos en nosotros mismos y rumiemos lo ya admitido” (99). En términos de Andrade, supone el reconocimiento de lo “bárbaro y nuestro” como el carnaval (en Schwartz,

¹⁶¹ Recuérdese que en el capítulo anterior identificamos en textos sobre Pettoruti una voluntad de usar críticamente la tradición europea, así como los propios archivos latinoamericanos. Lo mismo observamos en *Nana Watzin*, abierta a una trama que incluye tanto aspectos de las vanguardias históricas como mitos mesoamericanos.

2002: 167), y en palabras de Xul se orienta a la conquista de formas de “decir lo nuevo nuestro” (99).¹⁶²

Los elementos que acercan la producción de Xul a zonas del movimiento antropofágico también lo ubican en un sustrato común con las diversas experiencias vanguardistas latinoamericanas, donde la constitución de lo nuevo implica una recuperación crítica de la tradición (propia y ajena)¹⁶³ y retoma, a su vez, la senda de Darío pues, como afirma Zanetti, en la base del programa estético de Darío anida una “intensa lectura del legado español” (2008: 527) desde la que produce “una profunda renovación de la poesía en español” (530) no limitada a nuestro continente. Este

¹⁶² Aunque excede el recorte problemático de la presente tesis, huelga señalar que en el texto de Xul el imperativo de diferenciación de Europa y de independencia cultural alberga una suerte de reivindicación para América del derecho a la poesía. Ello introduce otro punto de convergencia importante con Oswald de Andrade y asedia, una vez más, postulados de Alfonso Reyes y de Henríquez Ureña (ya esbozados desde Bello en el siglo anterior), pues de diversas maneras los cuatro refrendan para América el *decir poético*, rechazando la idea de que la cima del desarrollo estético y artístico corresponde a Europa y el discurso realista y naturalista al *nuevo mundo*. El “Manifiesto de la poesía Pau Brasil” (1924) de Oswald de Andrade inicia con la sentencia “la poesía existe en los hechos” y más adelante afirma: “Eruditamos todo. Olvidamos al gavilán de penacho. / Nunca la exportación de la poesía” (en Schwartz, 2002: 167). Según Schwartz, Andrade intenta definir nuevos lineamientos para la poesía, desde una revisión cultural de Brasil que revaloriza sus elementos autóctonos, aliados al desarrollo tecnológico del siglo XX y a la *asimilación* de principios europeos (2002: 165). En diálogo con el manifiesto antropofágico, el mandato del texto parece ser: exportar poesía (v.g. Schwartz). Por su parte, en el fragmento citado de Xul, la apelación a la poesía cierra el apartado, es decir que en la secuencialidad es posterior al imperativo de diferenciación de Europa, produciendo un efecto de relación causa - consecuencia entre la independencia cultural y el decir poético como forma autónoma de expresión. Asimismo, el tiempo verbal del texto cambia hacia el futuro (“será completo” y “empezaremos a decir lo nuevo nuestro” (99)) y con ello exhibe su carácter utópico, así como la matriz vanguardista manifiesta desde la primera frase: “somos y nos sentimos nuevos, a nuestra meta nueva no conducen caminos viejos y ajenos” (99). La poesía parece evocarse como consecución de la búsqueda de formas propias de expresión, alcanzable en el escenario deseado de independencia cultural.

¹⁶³ Recuérdese como muestra la poesía de Cesar Vallejo cuya recuperación del soneto en endecasílabos impide su inscripción en la ideología de lo nuevo, pues como señala Zanetti “desquicia” la armonía que lo sostiene (2004: 50): “la nueva poesía que busca no va necesariamente de la mano de ciertas rupturas convencionalmente vanguardistas, parece decirnos cuando elige la forma casi por antonomasia de la alta poesía tradicional del dulce stil nuovo a Baudelaire, pasando por Góngora, para referirse a su quehacer poético” (53)

“movimiento dialéctico entre ruptura y continuidad”¹⁶⁴ (Gelado: 39) y entre importación y exportación resiste la inscripción de la vanguardia (y de la cultura latinoamericana en general) en un desarrollo temporal lineal y progresivo en el que en palabras de Richard “se separa lo anticipativo (el llamado al futuro) de lo recordatorio (la vuelta al pasado) dentro de un mismo historial de continuidades” (1990: 187) y demanda considerar un andamiaje temporal de superposiciones y simultaneidades adecuado a la dinámica contextual de la región.

Utopía y temporalidad latinoamericana

El deseo proyectivo de una identidad común latinoamericana, múltiple e independiente de Europa que observamos en textos de Xul despliega el potencial liberador de la utopía: “mantener abierto el campo de lo posible” (Ricouer: 359). Desde esta perspectiva, leemos su construcción utópica como un ejercicio de la imaginación orientado a expresar posibilidades reprimidas en el orden social vigente.¹⁶⁵ Desde fines del siglo XVIII, y a diferencia de textos clásicos como el de Tomás Moro, las utopías no anidan en un desplazamiento geográfico, sino histórico: el *no-lugar* deseado impulsa la sociedad hacia un futuro distinto (Baczko: 2005). Por ello, en la configuración textual de la utopía de Xul, tramada en las vanguardias latinoamericanas, resultan relevantes las marcas de temporalidad y las reiteradas

¹⁶⁴ En el estudio de las vanguardias latinoamericanas la ideología de lo nuevo constituye una zona de conflicto y demanda una revisión del modelo europeo (Bürgeriano) que, como afirma Gelado, “hace del concepto de ruptura casi un sinónimo de vanguardia” (2008: 34). Por ello Jitrik afirma que la tendencia a la ruptura es una condición de producción acotada a circunstancias específicas (1987) y -como indicamos en el capítulo 1 y profundizamos en el 2- en lugar de rupturas, Gonzalo Aguilar plantea que las vanguardias producen “actos dislocatorios” en relación con un estado dado del campo cultural.

¹⁶⁵ En este sentido seguimos a Paul Ricouer respecto de que la utopía se define por su función de “pensar otro modo de ser de lo social” y “proyectar la imaginación fuera de lo real en otro lugar que es también ningún lugar” (2009: 357).

alusiones al futuro como concreción de la unidad y de la conquista de formas propias de expresión que tendrán como fuentes nutricias el pasado (prehispánico en especial) y el presente (asimilación crítica de la modernidad europea).

En el primer capítulo, desde el análisis de *Nana Watzin*, anticipamos que la temporalidad en Xul se distancia de una ordenación sucesiva de carácter lineal, propia de la moderna concepción occidental (expresada, por ejemplo, en líneas de tiempo con flechas en sus extremos). Más bien parece afincada en nociones de simultaneidad, que darían a la secuencia temporal el espesor de capas superpuestas. La frase “vanguardia criolla hacia lo futuro” que da título al capítulo anterior sugiere una existencia del futuro en el presente y, como dijimos, se orienta a identificar elementos que poseen *cualidad de futuro*, que lo hacen existir en el presente. Se trataría de una temporalidad más cercana a la que proyecta la imagen que a la de la escritura, aunque tanto en la producción pictórica de Xul como en su discurso verbal sobre Pettoruti subyace una concepción de *montaje* como operatoria que propicia ensamblar tiempos y culturas desde una superposición en el presente del porvenir deseado y del pasado imaginado. En esa temporalidad de lo simultáneo se afina el carácter fundador y fundacional que otorga a Pettoruti, aunque asimismo se exhibe su autfiguración, una duplicidad que porta la escritura sobre el amigo. Desde una concepción de la imagen no como superficie plana, sino como *trama* abierta a imaginarios diversos, Xul presenta los cuadros de Pettoruti como puntos de convergencia entre pasado, presente y futuro, que -en sus palabras- despliegan “un mundo harmónico radioso, *vivo ya, pero que todavía no floreció*” (98, cursiva nuestra).¹⁶⁶

¹⁶⁶ Es oportuna la oración completa: “Su obra, aun sea ya numerosa, está en los comienzos,

En “Pettoruti y obras” (Münich, 1923) afirma que cuando aquel estaba en Europa “encontró a la Patria nuevamente, dentro de sí, la soñada patria *aún no viva* que se expresa –solo para la mirada profunda- por sus cualidades que serán nuestras en sus últimas obras” (98, cursiva nuestra). En la imaginación, en el sueño, en su interior, Pettoruti encuentra *la patria que aún no tiene vida* y la expresa en sus cuadros. En este sentido es destacable que sus óleos no son de corte regionalista ni asumen temas característicos de lo que podría ser una “pintura nacional”,¹⁶⁷ por eso mismo responden a las premisas de independencia cultural expuestas por Xul (con claridad en el fragmento al que nos dedicamos en los apartados anteriores): se alejan del realismo hacia la abstracción y la poesía, *devoran* el cubismo y el futurismo europeos y los transforman, elaborando un producto nuevo y exportable. En consecuencia, para una “mirada profunda” sus obras serían una visión del futuro deseado en el presente.

Un nexo destacado en las descripciones de los cuadros de Pettoruti como *montajes* de tiempos es la referencia al futuro social y cultural deseado. Es decir, no sólo anticiparían un lenguaje artístico nuevo, sino que éste sería la *forma de*

pero su significación para nuestra pintura es tal, como el primer *punte* sobre pantano que del presente indeciso y banal nos inicia un camino a un mundo armónico radioso, *vivo ya, pero que todavía no floreció*” (98, cursiva nuestra). El fragmento propone una imagen de la producción de Pettoruti como *punte* y como inicio de un camino temporal desde un presente pantanoso, “indeciso y banal”, si bien vivo, aún no florecido. La adjudicación de un carácter indeciso al momento actual se orienta en el mismo sentido que la naturaleza volitiva de asumir la mayoría de edad y conquistar la independencia cultural. El futuro deseado que ya se advierte *vivo* en los cuadros de Pettoruti asedia la poesía como forma de expresión, en este caso desde referencias a la armonía, la irradiación de luz y la flor.

¹⁶⁷ Pensamos por ejemplo en el Muralismo mexicano en tanto construye un lenguaje visual novedoso y proyectivo desde una doble recuperación: los programas estéticos de las vanguardias europeas y el pasado indígena perimido. Asimismo Diego Rivera, uno de sus referentes indiscutidos, se afina en códigos representacionales del realismo pictórico con los que compone imágenes regionalistas que fijan una identidad y un pasado en los que el campesino y el indígena pueden reconocerse. Véase al respecto el artículo de Ida Rodríguez Prampolini: “Diego Rivera, ilustrador de la historia patria” (2008) y el ensayo de Carlos Fuentes “La estética mexicana” (2006).

expresión genuina de una vida más completa (99), de una “patria aún no viva” (99), “de un mundo armónico” (98). De esta manera, y como hemos apuntado antes, los textos sobre Pettoruti lejos de limitarse al artista y a sus cuadros, ponen en escena –y en debate público- las perspectivas que modulan la utopía de integración latinoamericana de Xul. Precisamente, en “Pettoruti y obras” la modulación de un *nosotros* latinoamericano sobre el que indagamos en apartados anteriores adquiere una forma material, un nombre: *nosotros los neocriollos*.

-Los neocriollos recogeremos tanto que queda de las viejas naciones del Continente Sur, no muertas, sino muy vivaces en otros ropajes; aportamos las experiencias desta edad, y lo que culturas heterogéneas nos enseñaron, y más que todo la pujanza individualista espiritual inquieta de los arios, magna parte de nosotros.

COLORES: Raza blanca, raza roja, raza negra; con el ensueño azul de lo futuro, la aureola dorada intelectual, y lo pardo de las mezclas.

Estas obras pettorúticas, aunque son tamaña novedad a nuestras gentes, corresponden poco en verdad a lo criollo presente transitorio, mucho sí a lo pasado arcaico, y más a lo futuro riquísimo de este mundo nuevo.

Hay en ellos la monumentalidad del arte prístino indio, y la intensidad idiosincrásica de los modernos blancos, y las construcciones paradójales (es puro goce de intelecto) de la época hipercreadora porvenir (96, 97).

Los *neocriollos* se proyectarían como el sujeto colectivo llamado a conformar “la patria aún no viva que se expresa” (99), que “todavía no floreció” (98). La expresión -enlazada al idioma para la confraternización continental- asume una identidad *hibridada*¹⁶⁸ en tanto el apelativo criollo sugiere reunión (no necesariamente armónica) de elementos europeos y americanos y estos últimos, a su vez, serían una *mezcla* y actualización de las “viejas naciones del Continente Sur”

¹⁶⁸ Usamos la noción de hibridación -asumiendo su peso para los estudios latinoamericanos- desde la perspectiva de García Canclini (2002), es decir como “procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (14). En particular nos interesa porque “no es sinónimo de fusión sin contradicciones, sino que puede ayudar a dar cuenta de formas particulares de conflicto” (14).

(96). Como se ve, el texto asedia las imágenes de *Drago* y *País*, donde las banderas persisten en una nueva unidad viva y múltiple. Por ello sugiere también una *hibridez* temporal desde la combinación de *lo nuevo* y *lo criollo*, pues el prefijo neo impulsa hacia el futuro el pasado criollo, como resultado de una transformación en proceso o en proyección (a dicho efecto apunta la conjugación futura del verbo que acompaña al sujeto: “los neocriollos recogeremos”). Como en “Pettoruti”, la proyección temporal y el valor de lo nuevo no suponen ruptura con el pasado y el presente, sino apropiaciones críticas de “las experiencias desta edad” (96) y de las enseñanzas de “culturas heterogéneas” (96) hacia una *reinención* de las naciones sudamericanas “no muertas, sino muy vivaces en otros ropajes” (96).¹⁶⁹

Se ve, asimismo, que la cita se divide en dos segmentos separados por una línea, mas pese a la apariencia inicial, el tema de los dos primeros párrafos continúa en los inferiores. En estos se repiten referencias al pasado, el presente y el futuro: “pasado arcaico”, “criollo presente transitorio” y “futuro riquísimo” en uno y en el otro: “arte prístino indio”, “modernos blancos” y “época hipercreadora porvenir”. En ambos encadenamientos temporales la producción de Pettoruti actúa como *punte*, pues actualiza el arte indígena y proyecta la modernidad hacia su desarrollo deseado. Dicho de otro modo, los cuadros de Pettoruti (como los de Xul) anunciarían un futuro, haciéndolo presente desde la imaginación del pasado. Salvadas las distancias, resuenan una vez más planteos de Mariátegui (ubicados en el seno de los debates en torno al latinoamericanismo en los '20), quien sostiene el gesto revolucionario de la recuperación del pasado frente a una negación de la tradición que en última instancia

¹⁶⁹ La apelación a los ropajes que caerán recuerda, en cierta forma, la ficcionalización de Xul y sus propuestas en *Adán Buenosayres*, donde el *Neocriollo* emerge como cierre de un ciclo de mutaciones, tras caer los ropajes del gaucho.

resulta conservadora. Afirma al respecto: “el pasadista tiene siempre el paradójico destino de entender el pasado muy inferiormente al futurista. (...) Quien no puede imaginar el futuro tampoco puede, por lo general, imaginar el pasado” (2010: 161).

Esoterismo y utopía latinoamericana

Las breves referencias raciales en el fragmento citado de Xul conducen a mencionar *La raza cósmica* (1925) de José de Vasconcelos, quien también proyecta una visión utópica de América, en su caso como territorio de la futura integración racial. En sus palabras, el continente está predestinado “a constituir la cuna de una raza quinta en la que se *fundirán* todos los pueblos, para *reemplazar* a las cuatro que aisladamente han venido forjando la Historia (negro, indio, mongol, blanco)” (en Schwartz, 2002: 605, cursiva nuestra). Xul y Vasconcelos coinciden en un aspecto nodal: la imaginación de América como centro del porvenir.¹⁷⁰ No obstante la brevedad de la cita de Xul (del apartado anterior), resulta suficiente para advertir diferencias marcadas entre sus concepciones, donde destacan dos perspectivas adversas sobre el futuro deseado: nos referimos a la síntesis o la multiplicación de identidades. Vasconcelos aspira a un monismo racial, o bien a un “monismo cósmico” (José Joaquín Blanco, en Schwartz, 2002: 607), a la fusión y el reemplazo de las razas. De allí las trazas de prejuicio racial en su texto, manifiestas en expresiones como “prevalecerán los instintos superiores” y “los elementos de hermosura” en una “síntesis feliz” (en Schwartz 2002: 606).

¹⁷⁰ Dice José Joaquín Blanco que para Vasconcelos “América no era la periferia, sino el centro; no la prehistoria, sino el porvenir; no el deshecho, sino e paradigma humanista del mundo: en américa se habrían de dirimir las divisiones humanas (nacionalismos, religiones, raza, clases) en un monismo cósmico” (en Schwartz, 2002: 607).

A diferencia de Vasconcelos, Xul imagina una coexistencia de las variantes actuales reunidas desde su multiplicidad, no su fusión en una unidad *superadora*. Por ello, concibe el *neocriollo* como un “idioma auxiliar” (77) que se adicione a los existentes sin reemplazarlos y también describe al sujeto *neocriollo* como multiplicación de las naciones actuales “en nuevos ropajes” (96). Precisamente por su aspiración a multiplicar, “amillonar” e integrar sin fusionar, propusimos el montaje como estrategia subyacente en la construcción de sus textos: precisamente se trata de una operatoria que no permite la síntesis, sino la persistencia de unidades heterogéneas cuya unión da lugar a nuevos y variados elementos.

En esta instancia nos parecen necesarias ciertas puntualizaciones sobre la adhesión de Xul al esoterismo a efectos de asediar expresiones del texto como “pujanza individualista espiritual inquieta de los arios”, “raza blanca, raza roja, raza negra” y “modernos blancos” (97). Aunque es preciso aclarar que en los cuatro textos sobre Pettoruti que conforman nuestro corpus, el concepto de raza aparece sólo cuatro veces: para señalar que Pettoruti de sangre italiana es criollo por elección “y también por la flexibilidad racial”, y para referirse a los americanos como “una raza esteta” (99) y “una nueva raza con visiones ancestrales” (106) y en el fragmento citado en este mismo párrafo. Es decir, no ocupa un lugar central en sus reflexiones ni en su formulación utópica, pero sí indica cierto clima de época y la presencia de una vertiente esotérica que concibe la historia de la humanidad en términos de sucesión de razas, cuya evolución conducirá en el futuro al completo desarrollo espiritual del hombre.

Por una parte el texto dialoga con una retórica espiritualista, según Rogers (2009), sólidamente instalada en la vanguardia argentina de los '20. Como apuntamos en el capítulo 2, ese trasfondo sugiere la inserción en una trama

discursiva que nuclea a figuras como Horacio Quiroga y Ricardo Güiraldes, quien concibe la renovación artística como un renacimiento espiritual. Pero es sabido que más allá de una retórica coyuntural de los '20, el espiritualismo es un vector que atraviesa la producción de Xul desde sus años en Europa hasta su fallecimiento, en 1963.¹⁷¹ Marcos Barnatán afirma que “la vertiente mística que impregna su pintura y su vida fue ecléctica, ya que participó por igual del espiritualismo occidental como del pensamiento budista y recibió el influjo del misticismo judío de los grandes cabalistas” (2002: 24). Considerada esta vastedad en su formación, más que intentar reponerla como totalidad, pensamos que una mirada a algunas de sus lecturas puede ofrecer ciertas claves para sopesar significaciones esotéricas del concepto de raza en su configuración discursiva hacia la utopía de integración latinoamericana.¹⁷²

Xul es lector de Elena Blavatsky, quien organiza en sus textos una corriente del esoterismo que da lugar, a fines del siglo XIX, al Ocultismo. En *La doctrina secreta* y en el *Glosario teosófico*¹⁷³ afirma que las *razas humanas* se dividen en siete, correspondientes con la cadena planetaria y “nacén la una de la otra” (2007: 146), cinco de ellas han aparecido y dos aún tienen que hacerlo. En ese destino preescrito de aparición de razas futuras se aloja el cruce con la modulación utópica de

¹⁷¹ Patricia Artundo afirma que “para comprender a Xul es necesario dejar de lado todo prejuicio y partir de la definición del artista-creador como esotérico y ocultista en tanto clave de lectura que no se limita a su obra sino que se refiere a la persona y a su sistema de creencias (e incluye la obra)” (2017: 66).

¹⁷² Estudios de Artundo y Nelson destacan dos vertientes centrales en la formación de Xul en el esoterismo: las lecturas de Madame Blavatsky, de Rudolf Steiner y de Max Heindel y su vínculo con Aleister Crowley, con quien reside un mes en París en 1924 para iniciarse en el método para visionar. Véase también Svanascini 2002.

¹⁷³ Las citas siguientes corresponden a la entrada “razas” del *Glosario Teosófico* en la edición del Instituto Cultural Quetzalcóatl, 2007 (fecha referida por el ICQ).

Xul, pues la sexta y la séptima florecerán en América del Norte y América del Sur.¹⁷⁴

La última de ellas:

Se caracterizará por su completo desarrollo espiritual, por la adquisición del séptimo sentido, o sea la clarividencia mental, y por el pleno reconocimiento de la unidad. Florecerá en el séptimo continente llamado *Pukchara*, cuyo centro ha de estar en el punto en donde se halla actualmente la América del Sur (2007: 148).

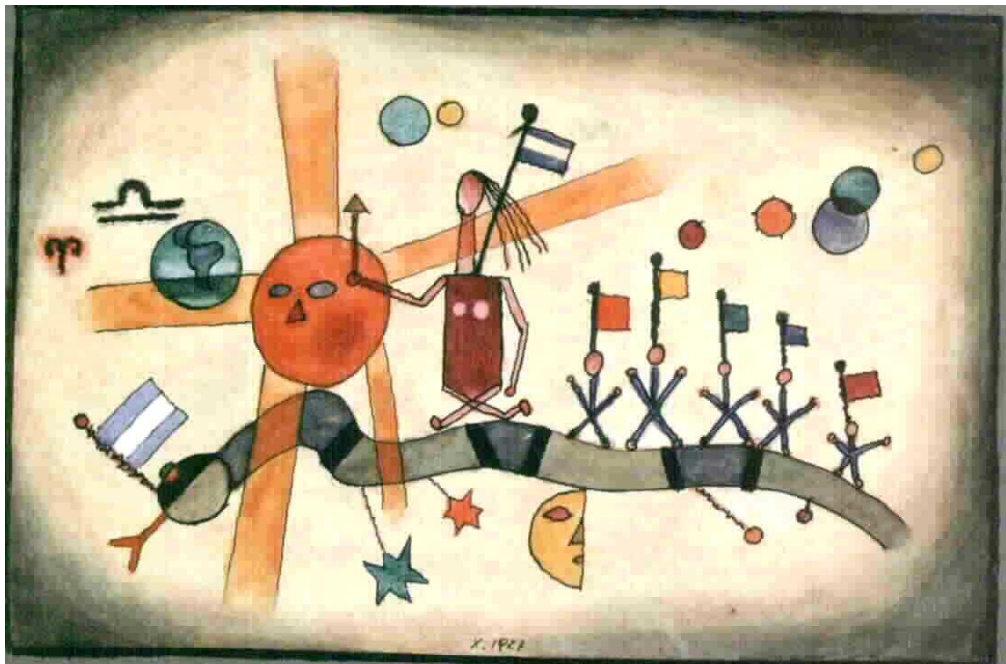
En la descripción de la séptima raza resuenan elementos centrales de la modulación utópica de Xul, reiterados en sus textos visuales y escritos: la perspectiva del desarrollo espiritual, la clarividencia mental (práctica central en su vida), la aspiración al reconocimiento de la unidad y la proyección de América del Sur como espacio de realización de la utopía, donde “el hombre SERÁ COMPLETO” (Xul: 99). Dado que Xul es rosacruziano, adquieren importancia también sus lecturas de Max Heindel, fundador de la orden, quien advierte que “las almas deben reconocer que no son cuerpos ni razas, sino Egos que están luchando por la perfección. Si un hombre se olvida de esto y se identifica con la raza –adhiriéndose a ella con patriotismo fanático- es lo mismo que fosilizarse” (1978: 264). Pensamos que el carácter marginal de la introducción del concepto de raza en los textos de Xul responde también a estas enseñanzas, es decir, a la convicción de que ciertas referencias raciales permiten diseñar una historia de la humanidad e imaginar su desarrollo futuro, pero no orientan una tipología racial, pues el desarrollo espiritual hacia la completitud del ser humano domina sobre las características del cuerpo físico.

¹⁷⁴ Según Blavatsky la sexta raza “estará caracterizada por su desarrollo espiritual, por la adquisición del sexto sentido, o sea la clarividencia astral y por sus tendencias unitarias” (2007: 146).

En el fragmento citado antes, Xul propone una correspondencia entre razas y colores en cuya explicación no se detiene,¹⁷⁵ pero que acompaña con una proyección utópica construida mediante colores: “con el ensueño azul de lo futuro, la aureola dorada intelectual y lo pardo de las mezclas” (Xul: 97). Los colores elegidos se acercan a los tres primarios, azul, amarillo (apelado en el dorado) y rojo (tono al que tira el pardo). Esta relación dialoga con la exposición de Heindel en *Concepto rosacruz del cosmos* sobre correspondencias entre los planetas, los espíritus, las razas y los colores, todos ellos divididos en siete unidades, cuya unión expresa la totalidad. Explica que el color (por sobre cualquier otra cosa) permite concebir la unidad de Dios con los espíritus, pues los tres primarios dan lugar a tres secundarios y la unión de todos ellos produce un séptimo (índigo), que es en simultáneo lo uno y lo múltiple.¹⁷⁶ Asimismo, afirma que la música es el factor principal del desarrollo espiritual (y de la aparición de las razas futuras), “porque en alas de la música el alma que es por ella afectada, puede volar hasta el mismo Trono de Dios” (1984: 263). Como se ve, las explicaciones de Heindel sobre Teosofía asedian concepciones presentes en textos de Xul y postulados de Kandinsky, que en el capítulo 1 vinculamos con *Nana Watzin*. De modo que además de ofrecer un anclaje teórico-religioso que fundamenta aspectos de la utopía de integración latinoamericana, devienen también en operatorias constructivas de sus textos a través de procedimientos vinculados con la música (por ejemplo el ritmo como principio de la composición) y con la elección y vinculación de los colores en la imagen.

¹⁷⁵ Según Patricia Artundo en la biblioteca de Xul se encuentra un ejemplar de *Memoir on the red race in universal prehistory* (Calcuta, 1911) de F. de Basaldúa, donde la expresión raza roja indica un origen común para vascos, primeras dinastías egipcias, hindúes y habitantes prehispánicos de Centro y Sud América (2005).

¹⁷⁶ Asimismo afirma que la luz blanca del sol es la síntesis contenedora de los siete colores del espectro (1984: 220).



Xul Solar, *Horóscopo*, 1927

La acuarela *Horóscopo* de 1927 (figura 6), correspondiente a la misma serie que *País y Drago*, presenta marcas particulares en la reinención *cartográfica* de un sujeto colectivo latinoamericano cuyos sentidos se densifican con las perspectivas esotéricas de Blavatsky y Heindel. Como en las otras imágenes, también construye un *cuerpo múltiple* desde una serpiente portadora de banderas, con un personaje antropomórfico a la grupa (con bandera y lanza-bastón), rodeados de astros y cuerpos celestes con predominio visual del sol. Aunque aquí sólo se reconoce la bandera argentina, repetida sobre la cabeza de la serpiente y sobre la figura sentada en su lomo. Las pequeñas banderas de los cinco personajes de pie sobre la *navesierpe* no indican procedencias nacionales, aunque su mera presencia permite pensar en una simplificación que mantiene la función referencial, sugiriendo convivencia de identidades en principio diversas (pues cada uno porta una bandera de color distinto).

Considerados los postulados de Blavatsky, las cinco figuras pequeñas reenvían a las cinco razas que ya se han desarrollado en la tierra, pues sobre ellas se ubican cinco planetas de colores correspondientes con los astros regentes de cada una de las razas.¹⁷⁷ En esta línea interpretativa, el personaje sentado, de mayor tamaño y con una bandera argentina (cercano al sol y a la cabeza de la serpiente) evocaría las razas de emergencia futura, es decir, en términos de Xul sería una expresión del sujeto *neocriollo* (cuyo rostro futuro es aún desconocido y por tanto no representable). Por eso lo acompañan elementos significativos: el sol que alumbra y guía su camino (como en *Proa y Drago*) y el contorno de Sudamérica (trazado sobre el globo terrestre), lugar de emergencia de la última raza y espacio socio-cultural al que Xul destina su utopía de confraternización y su llamado a la independencia cultural.¹⁷⁸

Horóscopo es una muestra más de los modos como los variados intereses de Xul se *interfieren* en sus textos, produciendo complejas “constelaciones de sentido” (Barthes). Las vertientes esotérica y astrológica, importantes en su vida privada, enriquecen la formulación de su proyecto utópico sin determinarlo, pues el vector central, que recoge y conecta los diferentes ámbitos y saberes en sus textos visuales y escritos de los '20, es el problema de la independencia cultural latinoamericana. Para

¹⁷⁷ Según Blavatsky la primera raza se desarrolla bajo el signo de Urano, representado en la astrología por el celeste, la segunda bajo Júpiter cuyo color es el naranja, la tercera bajo Venus de color verde, la cuarta con influencia de la luna (blanca) y Saturno (gris) y la quinta bajo Mercurio, marrón (147-148). De izquierda a derecha los astros ubicados en la imagen sobre las figuras son: marrón, naranja, gris, celeste y amarillo verdoso, colores correspondientes a los planetas regentes de las cinco razas.

¹⁷⁸ En una interpretación en clave esotérica más profunda también podríamos considerar que Blavatsky afirma que una vez que la séptima y última raza complete su desarrollo “sobrevendrá el fin de nuestro globo, cayendo en apacible sueño después del larguísimo día de trabajo y vigilia” (2007: 148). Algunos elementos de la imagen tal vez evoquen también el final anunciado por Blavatsky y no solo el desarrollo temporal previo, pensamos, por ejemplo, en el fondo oscuro que se cierne sobre el plano de luz.

apuntar esta centralidad, destacamos estrategias que marcan su modulación utópica, en especial en este caso, la reinvención de mapas vinculados con la conquista y la resemantización e inversión de su sentido. En las acuarelas analizadas en este capítulo, Xul imagina un pasado y un futuro para el sujeto *neocriollo* y los superpone en el presente de la imagen, desde un montaje temporal que incluye una expresión del tiempo en la espacialidad, propia de los mapas.

En cierta forma también podríamos leer en el cuerpo de la serpiente de *Horóscopo* un desplazamiento temporal (opuesto al convencional de izquierda a derecha), desde un pasado, abierto como la cola del animal cuyas líneas de contorno no se cierran, donde se ubican las razas previas, y las identidades sesgadas hacia un futuro *deseado*, donde prevalecen el sol, la bandera argentina y América del Sur. Asimismo, el título de la acuarela asedia el sentido de predicción del futuro del horóscopo, siempre ambiguo y sujeto a interpretaciones, proponiendo una imagen abierta del porvenir utópico de unidad en la diversidad. En el centro de esta proyección temporal imaginaria se ubica la imagen del sujeto nuevo, el *neocriollo*, portador de una flecha que apunta al cielo y recuerda los báculos-rayos en los códices mesoamericanos (como vimos en relación con *Drago* y *Nana Watzin*). Sentado además en una posición propia de la meditación, el personaje -modulado con técnicas de las vanguardias europeas- se encuentra munido de imaginarios antiguos prehispánicos y no europeos. Además de la importancia de la meditación para las corrientes espiritualistas que propicia una conciencia expandida, la figura se tensa con mitos americanos originarios, como “La cadena de flechas” que mencionamos en

el capítulo 1 y que Xul actualiza en los relatos del Amazonas y en acuarelas como *Piai* (1923).¹⁷⁹

Como observamos en *Nana Watzin* en el capítulo 1, en su reinvención de mapas europeos Xul también evoca un elemento central del imaginario mesoamericano: *Ollin*, símbolo del sol de movimiento, consistente en dos fuerzas opuestas encontradas en un punto medio. Si se observa detenidamente la acuarela, se aprecia que pese a la marcada horizontalidad de la serpiente, la composición se organiza sobre fuerzas diagonales cruzadas que producen efectos de movimiento y puntos de encuentro entre direcciones divergentes. La imagen del sol¹⁸⁰ es el punto de convergencia de dos diagonales opuestas, en cuyos extremos se ubican América del Sur y la media luna, y las dos banderas argentinas. La relación espacial entre estos elementos reproduce el glifo *Ollin*, por tanto -como en *Nana Watzin*- la planta compositiva de *Horóscopo* recupera elementos prehispánicos con los que evoca el encuentro de fuerzas divergentes y asedia el sentido de la X en el nombre Xul Solar.¹⁸¹ De ahí que nos parezca que los modos de construcción de la imagen se corresponden con la modulación utópica orientada a la constitución de un *nosotros*

¹⁷⁹ En el capítulo 4 abordamos el conjunto de relatos míticos del Amazonas. Sobre *Piai* en relación con el universo guaraní véase Armando y Fantoni 1994.

¹⁸⁰ Recuérdese el anagrama de Xul Solar y Lux Solar y las asociaciones del astro con el genio y guía de la vanguardia *neocriolla* que observamos en *Drago, País y Proa*

¹⁸¹ En el capítulo 1 identificamos relaciones entre la planta compositiva de *Nana Watzin* y el glifo *Ollin*, ubicando en el punto de encuentro de las diagonales el rostro del dios *Nanahuatzin*. En este caso, además, las figuras con banderas trazan una diagonal descendente y los planetas ubicados sobre ellas una ascendente, por lo que se acercan en el primer astro de la izquierda y se alejan en el último. A su vez, las composiciones en sí mismas de las cinco pequeñas figuras antropomórficas se basa en diagonales cruzadas, en este caso también en relación con el *tetragramaton*, signo esotérico que forma la estrella de cinco puntas y que ubicado en esta posición, es decir con una de las puntas hacia arriba representa la combinación del bien y el mal, opuestos complementarios. (*Glosario Teosófico* 227). Tal vez a ello mismo se deba la presencia de los signos astrológicos de Libra y Aries, precisamente opuestos complementarios (que a su vez representan aire y fuego).

latinoamericano que también se erija como punto de convergencia entre fuerzas opuestas: americanas perimidas y “heterogéneas” (97), así como, en sus palabras, “el pasado arcaico” y “lo futuro riquísimo de este mundo nuevo” (97).

“El Sur, nuestro norte”

En *Proa*, *País*, *Drago* y *Horóscopo* señalamos una misma estrategia de configuración visual de la utopía de integración latinoamericana desde una reinención de mapas, que implica transformaciones y desplazamientos estructurales de textos visuales modélicos inherentes a la imaginación europea sobre América.¹⁸² Durante el siglo XX operaciones similares adquieren cierta recurrencia en el arte latinoamericano, en especial desde el *Mapa invertido* (1936) de Joaquín Torres García, quien rota una imagen de Sudamérica, de modo que “la punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte” (Torres García, 1935, en Giunta, 2011: 296). En ambos artistas, el acto de inversión de la representación cartográfica se inscribe en un programa mayor de independencia del arte latinoamericano respecto de Europa, que enlaza producciones visualmente distintas, e incluso alejadas, como el constructivismo abstracto de Torres García y las acuarelas de Xul.¹⁸³

¹⁸² Mencionamos las acuarelas analizadas en este capítulo, pero la operación es extensiva a muchas otras. Entre ellas: *Despedida* (1923), *América* (1923), *Chaco* (1923), *Boa chaco* (1923), *Gallo, gente, drago* (1924), *Mundo* (1925), *Milicia* (1926).

¹⁸³ No hay datos suficientes para establecer si entre ellos existió algún vínculo personal o acaso cuánto conocían de la producción del otro. Sin embargo, en el MXS-FPK se conserva una carta astral de Torres García realizada por Xul, que por los datos necesarios para su confección (día, hora y lugar de nacimiento) puede sugerir un encuentro y/o intercambio entre ellos, tal vez en una visita del uruguayo a Buenos Aires en los años '30 (Gradowczyk, 1995: 595).



Joaquín Torres García,
Mapa invertido, 1936

A propósito, es posible trazar relaciones entre la producción de ambos artistas y sus trayectorias personales: rioplatenses, residen parte de su vida en Europa, donde comienzan a perfilar programas estético-ideológicos de orientación americanista, dinamizados luego de sus regresos a Buenos Aires y a Montevideo. A su vez, ambos escriben textos programáticos que resultan *manifiestos*, imbrican imagen y palabra, con presencia regular de letrismo en textos pictóricos, combinan elementos visuales del pasado prehispánico y de la modernidad, traman (en diferentes grados) la figuración y la abstracción, entre otros. Gradowczyk ha estudiado “inclinaciones espirituales comunes” entre ellos (1995: 589) y afirma que pese a que las imágenes de uno y otro son inconfundibles en tanto “expresan gestos incomparables” (589), comparten “una visión cósmica del mundo ideal con una valoración común de lo mítico y lo simbólico” (589). Encuentra una exaltación común de la espiritualidad, expresada (con resultados diferentes) mediante la geometría y el lenguaje de las formas simbólicas (591).

El programa americanista de Torres García, como la modulación utópica de Xul, supone un compromiso con la cultura universal y una “operación descontextualizante y resemantizadora” (Giunta, 2011: 296) en la asimilación de sus características. Giunta encuentra en el *Mapa invertido* un gesto a la vez *retrospectivo* y *fundante* (299) y una búsqueda de síntesis dinámica que exhibe en su contradicción “las complejas mezclas de una cultura para la que [Torres García] quiere definir un programa que *sacrifique* y a la vez *integre*” (296, cursiva nuestra). Las cualidades que Giunta adjudica al programa americanista de Torres García serían adecuadas para describir la propuesta de Xul, en ambos casos desde operaciones comunes de selectividad (sobre tradiciones propias y heterogéneas) e invención. En 1939, Torres García escribe:

Nosotros, los rioplatenses, en cuanto a *tradición local* o propia, por lo corta que es, no vale ni siquiera mencionarla. Usos y costumbres, folclore... antes que recordarlo debiera olvidarse (...) Esto es cierto en cuanto a tradición inmediata, porque, por otro lado, ¿no podemos contar con la *civilización de nuestro Continente*? (1939, cit. en Giunta, 2011: 298).

El texto recuerda planteos de Xul analizados en este capítulo sobre las posibilidades de elección y de no contar con una tradición directa que imponga normas a seguir. Ambos artistas parecen llegar a una conclusión similar: si “no tenemos en nuestro corto pasado genios artísticos que nos guíen (ni tiranicen)” (Xul, 99) podemos inventar nuestra tradición, empezando por un *nosotros* no necesariamente reducido a la nación, sino a la “*civilización de nuestro Continente*” (Torres García, en Giunta: 299) o bien a “la gran AMÉRICA IBÉRICA” (Xul: 99). Por ello ambos reivindican las apropiaciones de matrices culturales prehispánicas y su puesta en diálogo con elementos europeos.¹⁸⁴ Precisamente esta concepción

¹⁸⁴ La *influencia* de culturas prehispánicas en las imágenes de Torres García es motivo de

subyace en las descripciones que realiza Xul de cuadros de Pettoruti, donde pondera por ejemplo, “la monumentalidad del arte prístino indio” (97) y “las construcciones paradójales (...) de la época hipercreadora porvenir” (97).

Los mapas invertidos de Torres García reproducen signos gráficos propios de la cartografía (como rosas de los vientos, líneas de meridianos y paralelos, grados y trópicos), pero desbaratan su sentido al rotar la imagen de América del Sur. En el contexto de un mapa convencional estos signos remitirían a una realidad geográfica externa, en la inversión de Torres García refieren al lenguaje cartográfico en sí mismo y señalan de ese modo su naturaleza arbitraria, producto de un imaginario que ubica el sur *abajo* y el norte *arriba*. La desnaturalización de la representación cartográfica propone, es claro, un cambio de orientación político-cultural al asumir un punto de vista situado en Sudamérica. En palabras del artista, “esta rectificación era necesaria; por esto ahora sabemos dónde estamos” (1935, cit. en Giunta, 2011: 296). Por ello Giunta afirma que el proyecto cumplido por Torres García es “hacer de América la medida del universo” (299).

Entendemos que las acuarelas de Xul abordadas en este capítulo producen un efecto similar y se inscriben en un programa equivalente al de Torres García, también dispuesto a fundar una nueva etapa socio-cultural y artística para América Latina. Sin embargo, en Xul observamos otro tipo de inversión cartográfica consistente en una reorientación del sentido de la conquista. Por ejemplo, en *Proa*, una vanguardia *neocriolla* capitanea la nave que avanza a la conquista de El Dorado, sorteando tempestades y monstruos marinos, como Europa ha representado sus expediciones.

debate y evaluaciones divergentes, no obstante coincidimos con Gradowczyk (1995) respecto de la presencia de arquetipos prehispánicos en el Constructivismo y con Giunta en tanto ubica como un principio vector de las apropiaciones de Torres García: “No tomar ni una línea ni un motivo del arte arcaico. Crear con la regla, con el orden geométrico” (2011: 299).

En *Drago, País y Horóscopo* la nave misma que reconduce a los *neocriollos* a la conquista de Europa es una serpiente (una *navesierpe*), símbolo de peso en los imaginarios precolombinos. Las fuentes cartográficas originales se desbordan interferidas por un pasado profundo americano configurado en la serpiente: primera fuerza cósmica, vía láctea, energía de la tierra, evocación de *Quetzalcóatl* (ni más ni menos, quien ofrece a los hombres la cultura y cuyo regreso promovería el inicio de un nuevo tiempo).

Podemos leerlas entonces como un viaje ultramarino simbólico de regreso en aras de revertir (e invertir) efectos de la conquista y la colonización, como la persistencia de la dominación europea y la división de América del Sur por el reparto inicial entre España y Portugal (tarea para la que dispone a su vez del idioma *neocriollo*). En potencia, esta *devolución*, acto de re-conquista invertida, se propone re-fundacional de un nuevo tiempo en las relaciones Europa – América. Una promesa de futuro que ancla en el sur y asevera la vitalidad y la preparación de la región. Las acuarelas afirman, así, la mayoría de edad del *nosotros latinoamericano*, también sostenido en los textos escritos y –con ellos- introducen un mismo imperativo: “diferenciémonos” (99), “asimilemos sí lo digerible” (99), pero acabemos ya “la tutela moral de Europa” (99).

América transculturada

Las imágenes analizadas hasta aquí según dijimos, dan protagonismo a un *cuerpo múltiple latinoamericano* que identificamos con el futuro *neocriollo*, sujeto colectivo que expresa un deseo de confraternización continental. Pero también encontramos estrategias de inversión y resignificación de modelos cartográficos y de

otras imágenes vinculadas con la conquista en acuarelas distintas, aunque equivalentes. Nos detenemos en *América* (figura 7), pintada en Europa en 1923, es decir, en momentos iniciales de su proyecto latinoamericanista y antes de su regreso a Argentina. Se trata de una imagen muy pequeña, de apenas 9,5 cm de alto y 23 de ancho, en un formato *casi* de postal, donde se ve la inminencia de un contacto Europa- América y un punto de convergencia entre los mundos que eran y los que estaban a punto de empezar de ser.



Xul Solar, *América*, 1923

La imagen está dividida de modo vertical en dos sectores configurados por bandas verticales naranjas (a la izquierda son los rayos del sol y a la derecha, columnas-barrotes) y por superficies verdes (en la parte inferior) que acompañan la delimitación, pues no se unen en el centro de la imagen. En la parte superior sobrevuelan tres gaviotas, indicio para los navegantes de la proximidad de una costa cuya presencia connota las dos zonas verdes como tierra y los espacios que las dividen como mar u océano. Desde estos elementos iniciales y según el título de la acuarela, es posible seguir criterios de la representación cartográfica convencional e

interpretar los sectores como América en la izquierda y Europa en la derecha, separadas por un segmento ocre de cielo/mar. Separadas, pero en la inminencia del contacto según evocan los brazos y la cabeza del animal, mas no la ausencia de manos, lo que introduce un principio de contradicción y ambigüedad o, en el decir de Borges, “la inminencia de una revelación, que no se produce” (6: 12).

En la zona que identificamos como América se ven tres elementos recurrentes en las acuarelas analizadas en este capítulo: una relación visual poderosa entre el sol y América, una *navesierpe* (una serpiente articulada que es también embarcación como en *Drago*, *Horóscopo*) y una figura antropomórfica con rasgos propios de la representación estereotípica de *indios* americanos (vincha con plumas, torso descubierto, taparrabos, piel cobriza, cabello oscuro y largo, similar a los personajes de *Nana Watzin*). Este conjunto orienta su identificación con la modulación de un sujeto latinoamericano, colectivo y múltiple, que hemos visto en otras acuarelas. Aunque en lugar de expresar una proyección futura de unidad deseada, *América* vuelve la mirada hacia el pasado, hacia un escenario fundacional de dominación, la europea. Al respecto son significativas las diferencias corporales entre el personaje a la grupa de la *navesierpe* en *Drago* y *Horóscopo* y el de esta imagen: mientras los primeros se alzan erguidos, armados con banderas y lanzas-báculos, rodeados de símbolos que dan espesor histórico, el segundo yace de rodillas, con el torso inclinado en señal de reverencia y ojos que no ven lo que se halla enfrente. Su *navesierpe* no se engalana como las otras con banderas, aletas, pies y astros guardianes que las enriquecen y multiplican, sino que carga dos canastitos de ofrendas que le serán quitados.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Tal vez una razón de las diferencias se encuentre en que Xul pinta *América* un año antes

En el sector de la acuarela que asociamos con Europa destaca un conjunto de columnas o barrotes semitranslúcidos de marcados contornos negros dando una solidez que el color no aporta. Detrás se ve una figura antropomórfica, tal vez femenina, que parece emergida de la tierra y vale señalar que está construida a partir de técnicas diferentes de las utilizadas para las otras figuras (y para la mayoría de las acuarelas de Xul), pues no consta de líneas negras, ni geometrización de componentes exhibiendo pequeños volúmenes creados con luces y sombras, mientras que las otras figuras son planas (como ejemplo se pueden comparar narices y ojos de los dos rostros). Los “códigos de representación”¹⁸⁶ usados en este caso se acercan sutilmente a los del Realismo europeo, orientado a producir una ilusión de realidad mediante el ocultamiento de los contornos y el modelado de volúmenes a través del color, entre otras convenciones. La elección enlaza la figura con la tradición pictórica europea dominante desde el Renacimiento y por contraste subraya el “acto dislocatorio” (Aguilar) del lenguaje vanguardista utilizado en la construcción de los personajes *americanos*. En cierta forma y generalizando podría decirse que el lenguaje nuevo estaría reservado para América y el tradicional –pasado- para Europa.

de regresar al país, en 1923, momento cuando apenas comienza a configurar su proyecto latinoamericanista, aún inmerso en la sociedad europea e invadido de sensaciones que expresa en sus cartas como “estoy cansado de tanto salvajismo i atraso ke hai en Europa” (Londres, 03/11/19). En cambio, pinta acuarelas como *Drago*, *País* y *Horóscopo* entre 1925 y 1927 en Buenos Aires, durante la experiencia martinfierrista, que dinamiza su modulación utópica gracias al intercambio y la efervescencia creativa orientada a la identidad cultural.

¹⁸⁶ Usamos “códigos de representación” con Nelly Schnaith, como uno de los tres planos constitutivos de una cultura visual: perceptivo, representativo y cognitivo, unidos en una relación dialéctica entre tradición y transgresión que permite sistematizar la percepción empírica en el espacio bidimensional. “El código de códigos en occidente” (1987: 28) es el realismo, orientado a “la búsqueda de signos pictóricos o gráficos, que den la *ilusión* de lo real, o sea la *ilusión* de la profundidad o del volumen, la de la luz y el brillo o la opacidad, la del movimiento, la de las diferentes texturas de la materia, la *ilusión* de la profundidad o la distancia respecto del ojo, etc.” (28).

Este sector de la pintura propone distintos efectos y entonces, ciertas posibilidades interpretativas, no excluyentes, sino imbricadas. La figura antropomórfica parece portar busto femenino, pero su rostro sería masculino, una ambivalencia que permite su asociación con la dualidad sexual de deidades mesoamericanas. Aunque también, como mujer irradiaría hacia la imagen de Europa en tanto *madre patria* o *madre tierra* (ya que emerge de la tierra). Las bandas anaranjadas asimismo producen lecturas ambiguas, en tanto pueden ser columnas –de un templo y de la tradición clásica mediterránea- o barrotes, es decir, elementos que sostienen y protegen a la vez que encierran. Por ello nos parece que el brazo extendido hacia América constituye una invitación ambigua dirigida a la figura reverente, una convocatoria múltiple: a reconocer a su *madre*, integrarse a la tradición europea y aceptar la dominación que supone el encierro.

La acuarela presenta por ello un montaje de tiempos: la inminencia del contacto cultural, el pasado prehispánico, la colonia y la *transculturación*, y en cierta forma, el futuro deseado a través de la *navesierpe* que en las siguientes acuarelas conduce a los futuros *neocriollos*.¹⁸⁷ Los tiempos no aparecen como momentos secuenciados de una narración (a la manera medieval o de una historieta por ejemplo), sino superpuestos por referencias a la conquista, la tradición pictórica europea y su ruptura, al mito y a la figura prehispánica de la serpiente, reapropiada y actualizada de continuo por Xul. Desde esta convergencia de tiempos, el nombre de la acuarela abona una convicción de que la temporalidad en América no es lineal,

¹⁸⁷ Dado que leemos los artículos de Xul sobre Pettoruti como escrituras sobre él mismo y su producción encontramos adecuado para esta acuarela uno de los fragmentos textuales trabajados en este capítulo que ofrece una descripción del texto visual como montaje de tiempos en relación con la utopía americana: “Hay en ellos la monumentalidad del arte prístino indio, y la intensidad idiosincrásica de los modernos blancos, y las construcciones paradójales (es puro goce de intelecto) de la época hipercreadora porvenir” (97).

sino que conlleva un espesor de capas superpuestas y un movimiento circular que hace posibles los montajes. Esta mirada sobre América reinserta el tiempo del mito en el presente moderno de la vanguardia y en la proyección utópica futura; desde allí la acuarela permite identificar marcas de la *transculturación* en los términos propuestos por Rama. Al respecto, es importante recordar que Xul la pinta en Europa al ponerse en contacto con imaginarios precolombinos mediatizados por su auge en Alemania. Rama afirma que en esos años, los mitos prehispánicos constituyen en Europa un novedoso objeto internacionalizado que regresa al continente a través de latinoamericanos *viajeros* (Reyes, Torres García, Xul, incluso Mariátegui son nombres insoslayables).¹⁸⁸ A diferencia de las apropiaciones de artistas europeos, los americanos restituyen elementos de una cosmovisión que pone en entredicho el discurso lógico-racional occidental (2008: 61).¹⁸⁹ Por ello, la *transculturación* en *América* alberga un trabajo simultáneo sobre fuentes europeas y americanas asociadas en un ejercicio que Rama denomina un “pensar mítico” (64), del que surgen fenómenos originales e independientes.

Visión/es de Anáhuac

En beneficio de un ahondamiento en la inserción de Xul en una trama discursiva de orientación latinoamericanista, nos parece pertinente establecer vasos comunicantes con *Visión de Anáhuac*.¹⁹⁰ En los análisis realizados hasta aquí las

¹⁸⁸ Es decir, no como supervivencia en sectores indígenas y/o populares, sino como operación *transculturada* de parte de miembros de la elite artística y letrada.

¹⁸⁹ El análisis de Rama vale también para Mariátegui, quien en su afirmación del marxismo latinoamericano rechaza una noción tradicional de racionalidad asociada a Europa y posiciona la razón en diálogo con la intuición precolombina americana (véase Ibáñez, Alfonso 2000).

¹⁹⁰ Todas las citas de *Visión de Anáhuac* corresponden a Reyes 2006.

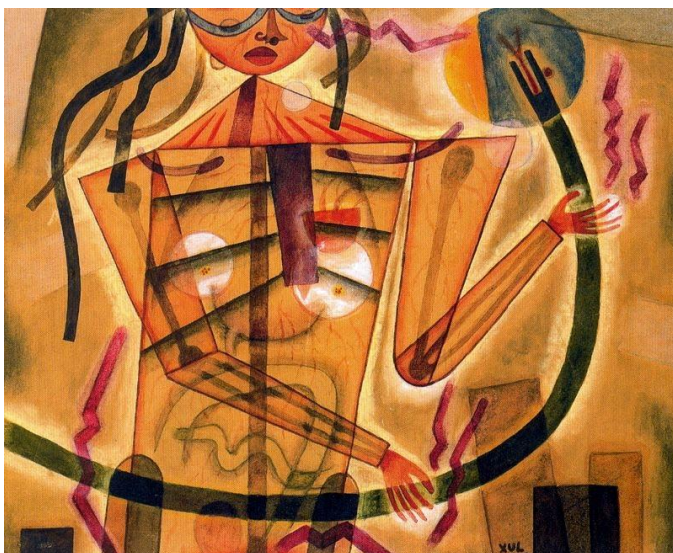
referencias a Reyes, uno de los “maestros del continente”, han sido obligadas, dadas las múltiples conexiones entre sus trayectorias sociales y sus textos. En el capítulo 2, los vinculamos en torno a la experiencia del *viaje intelectual* (Colombi) y las cartas de ciudadanía universal, cosmopolita, que ello les ofrece; señalamos también perspectivas coincidentes en ambos respecto del derecho de los escritores y artistas a portar la cultura europea en una integración original y no subordinada. En la misma línea, en el presente capítulo identificamos metáforas equivalentes desde la apelación a la mayoría de edad de las naciones americanas.¹⁹¹

Antes de introducirnos en consideraciones más estrictas nos permitimos una suerte de *experimento* ficcional cuya utilidad heurística residiría en establecer un paralelismo entre *Visión de Anáhuac* y las acuarelas de Xul, una lectura diversa de la inherente a un análisis convencional. Nos importa rescatar lo que consideramos una matriz común, donde la interrogación sobre el presente y la búsqueda de independencia cultural propician la imaginación del pasado prehispánico mediante experimentaciones formales equivalentes. En el capítulo 2 citamos parte de la descripción de Reyes de las estampas de Giovanni Battista Ramusio para explicar la operación de resignificación de mapas y grabados vinculados con la conquista que Xul realiza en *Proa* (y que luego identificamos también en *País, Drago, Horóscopo* y *América*). El texto de Reyes permitió otorgar palabras a la construcción de la imagen de Xul en reemplazo de sus posibles fuentes “reales”. Proponemos ahora, en favor del argumento, otro ejercicio de imaginación: suplantar las imágenes de Ramusio por las de Xul, como si sus acuarelas conformasen el volumen *Delle*

¹⁹¹ Asimismo –brevemente en notas de este capítulo– mencionamos una perspectiva común sobre el decir poético en la búsqueda de una expresión genuina americana.

navigazione et viaggi, a través del cual Reyes introduce al lector en la descripción de Anáhuac.

Imaginemos así, que la solicitud “Deténganse aquí nuestros ojos” (27) nos pide observar un conjunto de acuarelas y que “las estampas, finas y candorosas” (27) no son otras que las imágenes que conforman la utopía de integración latinoamericana de Xul (y nuestro corpus). La recopilación de este álbum imaginario podría comenzar con acuarelas trabajadas en este capítulo, por ejemplo, *América* donde “se aprecia la progresiva conquista de los litorales” (27), *Proa*, *Drago*, *País* y *Horóscopo*, cuyas embarcaciones “se deslizan por una raya que cruza el mar” (27) y en las que astros, monstruos marinos, estrellas náuticas y “hombres y fieras de otros climas” (27) completan las “noticias extraordinarias y amenas narraciones geográficas” (27). Para introducir al lector-viajero en “la región más transparente del aire” (27), Reyes podría haber partido de la observación de *Ña Diáfana* (1923), del sonido latino de la ñ y de su doble carácter translúcido en el nombre y en la imagen: un entorno árido y luminoso, dominado por un cuerpo de límites ambiguos, pues su



Xul Solar, *Ña Diáfana*, 1923

interior y su exterior parecen una y la misma cosa (como la descripción del Neocriollo de Marechal, cuyos órganos están a la vista). El bastón en forma de serpiente, la dualidad de la luna y el sol y el atavío de la figura antropomórfica

proponen una ubicación témporo-

espacial en el mundo náhuatl, por ello Reyes podría haber encontrado en *Ña Diafana* “la visión más propia de nuestra naturaleza” (33):

Allí la vegetación arisca y heráldica, el paisaje organizado, la atmósfera de extrema nitidez, en que los colores mismos se ahogan -compensándolo la armonía general del dibujo, el éter luminoso en que se adelantan las cosas con un resalte individual; y, en fin, para de una vez decirlo en las palabras del modesto y sensible fray Manuel de Navarrete:

una luz resplandeciente
que hace brillar la cara de los cielos (33).

Reyes describe también las regiones exuberantes del valle y en *Serpientes y cintas* (1925) pudo haber observado la vastedad de plantas, frutos, nopales “- semejanza del candelabro-, conjugados en una *superposición necesaria*, grata a los ojos: todo ello nos aparece como una flora emblemática, y todo como concebido para blasonar un escudo” (29,

destacado nuestro). En la imagen de Xul, bajo la vegetación con ramas como candelabros,alzada en planos superpuestos, un ave (puede ser un águila) se posa sobre una serpiente en un lago, visión mítica de



Xul Solar, *Serpientes y cintas*, 1925

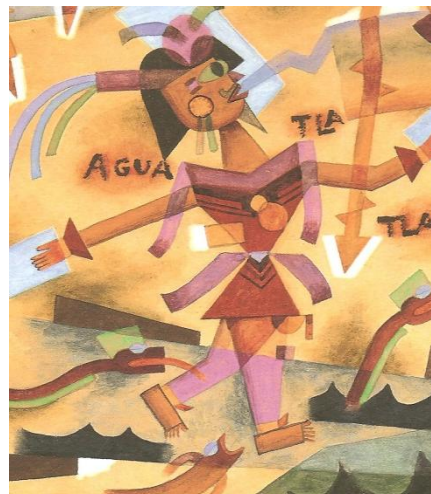
la fundación de Tenochtitlán y símbolo del escudo nacional mexicano, al que refiere Reyes. Entre las estampas pudo haber encontrado también la acuarela *Tlaloc* (1923), en la que el dios de la lluvia, *extático, pasea su mirada espiritual*:

En aquel paisaje, no desprovisto de cierta aristocrática esterilidad por donde los ojos yerran con discernimiento, la mente descifra cada línea y acaricia cada ondulación; bajo aquel fulgurar del aire y en su general frescura y palidez, pasearon aquellos hombres ignotos la amplia y meditabunda mirada espiritual. Extáticos ante aquel nopal del águila y de la

serpiente -compendio feliz de nuestro campo- oyeron la voz del ave agorera que les prometía seguro asilo sobre aquellos lagos hospitalarios (33).

En el personaje central de *Tlaloc*, como en el de *Drago*, *Ña Diáfana* y muchas otras, Reyes podría haber observado las características de los antiguos nahuas:

Van y vienen las túnicas de algodón rojas, doradas, recamadas, negras y blancas, con ruedas de plumas superpuestas o figuras pintadas. Las caras morenas tienen una impavidez sonriente, todas en el gesto de agradar. Tiemblan en las orejas o la nariz las arracadas pesadas, y en las gargantas los collares de ocho hilos, piedras de colores, cascabeles y pinjantes de oro. Sobre los cabellos, negros y lacios, se mecen las plumas al andar (36).



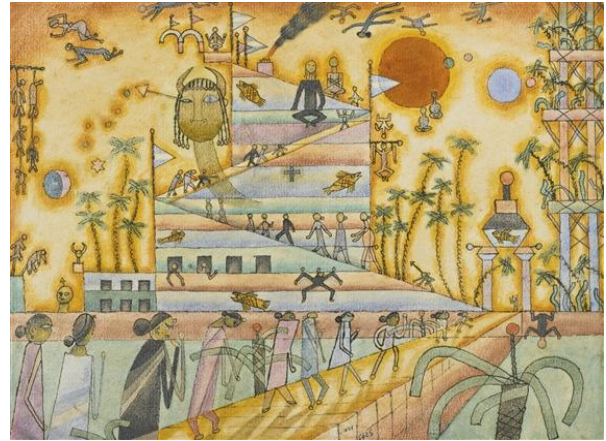
Xul Solar, *Tlaloc*, 1923, detalle

Asimismo, Reyes podría haber identificado en las láminas de este álbum imaginario inscripciones que recuerdan marcas de la fonética mesoamericana (*atl*, *tla*, *Tlaloc*, *Nana Watzin*, *Tlazoltéotl*, *Xotolt*, *Chaco*, *Bau Chaco*) y es fácil imaginar con él una conversación entre los personajes de las acuarelas como “una canturía gustosa, (con) esas xes, esas tlés, esas chés que tanto nos alarman escritas” (36). Las similitudes son tan vastas y variadas que se podría elaborar un álbum completo de acuarelas de Xul, “de tres volúmenes in-folio” (27) como el de Ramusio, que ilustre las palabras de Reyes y que participe en su ensayo como un profuso corpus de fuentes visuales. Por nombrar algunas más: en *Mundo* (1925), Reyes podría haber visto “la pintoresca ciudad, emanada toda ella del templo” (37) y el ingreso al palacio de Moctezuma de “hasta seiscientos caballeros, cuyos servidores y cortejo llenan dos o tres dilatados patios y todavía hormiguean por la calle” (45). En *Bau* (1926), los edificios de culto que describe profusamente

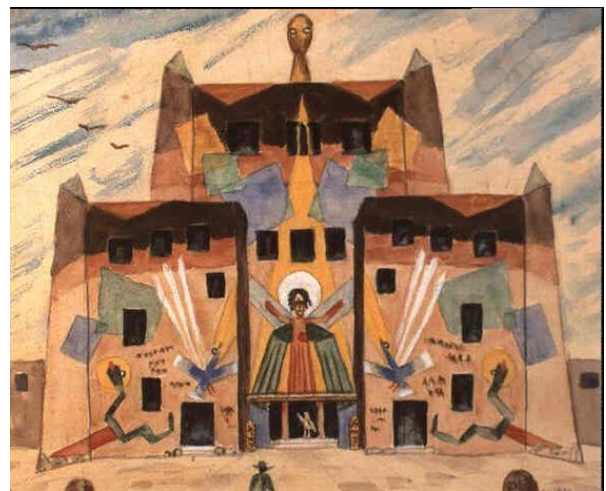
con sus torres cargadas “de imaginiería, zaquizamíes y maderamiento picado de figuras y monstruos” (37). En *Piai* (1923) o en *Por su cruz jura* (1923) hubiera visto cómo “se retuerce el bastón en forma de culebra con dientes y ojos de nácar” (37). En *Danza* (1925) y en las tres variantes de *San Danza* (1925), vería como “los danzantes van apareciendo con ricos mantos, abanicos, ramilletes de rosas, papahígos de plumas que fingen cabezas de águilas, tigres y caimanes” (46).

El *experimento* ficcional propuesto permite recuperar un profundo paralelismo entre sus textos, centrado en la imaginación del mundo prehispánico, desde una circulación de sentidos y registros, donde la palabra escrita, el peso de la oralidad y del sonido parten de la visión y confluyen en ella. En este sentido, Yvette Jiménez

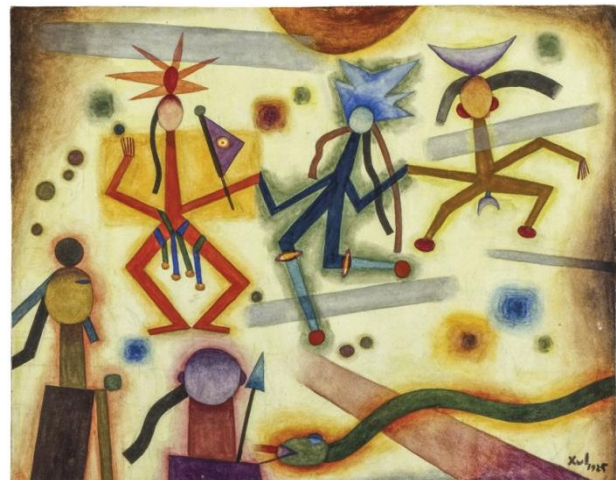
de Báez afirma que en *Visión de Anáhuac* rigen trabajos teóricos de Reyes sobre la omisión, concepto por el cual el primer plano discursivo niega el sustento del texto; así, la apelación al mundo náhuatl resulta una contracara del actual (1989: 468). En



Xul Solar, *Mundo*, 1925



Xul Solar, *Bau*, 1926



Xul Solar, *Danza*, 1925

esta línea señala que la visión es entendida en forma equivalente a un principio prehispánico de “cerrar los ojos para ver en profundidad el sentido de las cosas” (468), coincidente también con la práctica visionaria a la que Xul se dedica a lo largo de su vida. Pensamos que aquí reside la familiaridad en la imaginación del pasado en Xul y Reyes y la preponderancia otorgada a la visión y la visualidad, medio donde se puede hacer emerger lo oculto, perimido y negado en la realidad presente y en la tradición dominante. Según Jiménez de Báez:

Lo imaginado, el discurso de la utopía, revelaría así, por contraste, el discurso de la historia. En *Visión de Anáhuac* será el mundo prehispánico descrito por las crónicas y cartas, es decir, el espacio tenso y contradictorio de la utopía ante el mundo de la conquista, ajustado y transformado por la visión del mundo y la actitud del autor ante los hechos del presente de la enunciación (468-69).

Magdalena Perkowska Álvarez analiza el carácter persuasivo de la elaboración poética del pasado en *Visión de Anáhuac*, desde el precepto de que Reyes parte de un proyecto de nación y responde al presente de la producción del texto. Por ello afirma que la metátesis entre el año de escritura, 1915, y la fecha incluida en el título, 1519, “indica que el ensayo es más que una imagen poética de la historia remota de México. Se trata de una lectura del pasado en relación con el presente” (2001 86).¹⁹² Reyes enlaza dos momentos atravesados por una circunstancia común: la inminencia del cambio, en el marco de la conquista y de la Revolución Mexicana. 1519 remite al desembarco de Cortés en Veracruz, es el grado cero de la conquista de la región y el inicio de la transformación de la Anáhuac descripta. Jiménez de Báez señala también que para un lector erudito, 1519 refiere a la segunda Carta de relación

¹⁹² Véase también Yvette Jiménez de Báez (1989) y para otras perspectivas que abonan el mismo sentido: Andrés Zamora afirma que en *Visión de Anáhuac* confluyen “el tiempo del historiador y el del momento historiado” (1996: 223) y los observa en construcciones morfológicas y Rose Corral sostiene que en el texto de Reyes se lee un pasado histórico, presente como memoria viva (2003).

de Cortés, escrita un año después, que relata su encuentro con Moctezuma y describe Tenochtitlán en 1519. De modo significativo, la carta expone el inicio de un nuevo ciclo histórico, pues sobre el final solicita que esas tierras sean denominadas *Nueva España* (1989: 467). En el contexto de producción del ensayo, México está alumbrando una nueva sociedad, necesita redefinirse y volver a forjar un principio de identidad, desde ese marco Reyes actualiza la transformación *originaria* de Anáhuac en Nueva España y superpone los dos momentos en la escritura del ensayo, de modo que la imaginación del pasado se involucra en el esclarecimiento del presente y el futuro. En forma equivalente, las acuarelas de Xul (*País, Drago, Horóscopo, Nana Watzin* por ejemplo) articulan elementos del pasado prehispánico y de la *transculturación inicial* manifiesta en los códices del comienzo de la colonia, así como en mapas y estampas, para interrogar el presente y proyectar un futuro de unidad e independencia cultural *deseado*.

La superposición (o contención mutua) de pasado y presente en *Visión de Anáhuac* recuerda el efecto visual de la acuarela *América*, descrito en el apartado anterior, que permite imaginar el instante del contacto aún no producido y en esa inminencia, visualizar también el mundo previo y el posterior. A su vez, la imagen de Xul actualiza la mirada sobre el pasado al enfrentar el lenguaje plástico del realismo europeo con el de las vanguardias del siglo XX, de modo que introduce también una vinculación entre transformaciones sociales y artísticas. Como observamos en sus textos sobre Pettoruti, Xul enlaza la necesidad de una renovación artística con la independencia cultural como finalidad (para nuevos tiempos, nuevos lenguajes). La misma necesidad de reinventar las formas de expresión acompañando las transformaciones histórico-sociales aparece en *Visión de Anáhuac* como afirmación

para el momento de la conquista y como experimentación para el contexto de enunciación. Al respecto, Perkowska Álvarez sostiene que al igual que en 1519:

En 1915 México se está convirtiendo en un mundo nuevo y para expresar este cambio, participar en él o describir el mundo nuevo deseado –el proceso que Reyes denomina en otro texto “la búsqueda del alma nacional”- hay que recurrir a un arte nuevo. El tema de la adaptación de las expresiones artísticas a las cambiantes circunstancias históricas –descubrimientos, conquistas, revoluciones- se articula en *Visión de Anáhuac* (2001: 86).

1915 no sólo tiene como referente la Revolución Mexicana, sino también las vanguardias, sustrato común a Reyes y a Xul. Dado que los actos dislocatorios y la expansión de fronteras artísticas son rasgos característicos del vanguardismo (v.g. Aguilar), nos interesa en particular la circulación recíproca entre imagen y palabra, constitutiva de las acuarelas de Xul a través del letrismo, y estructurante del ensayo de Reyes. Jiménez de Báez, por ejemplo, describe el primer apartado de *Visión de Anáhuac* como una integración de la lengua escrita y el lenguaje visual, donde por un momento, como anuncia el título, la imagen deja de lado la palabra. Perkowska Álvarez identifica estrategias propias del Cubismo, cuya presencia explica por una necesidad de Reyes de forjar un arte nuevo al calor del cambio social y a través de medios formales que subrayen su distanciamiento de “la ideología dominante y la retórica que lo encarnaba” (2001: 88). En esta línea, destaca en el ensayo de Reyes dos procedimientos centrales del Cubismo utilizados para expresar el carácter múltiple y complejo de la realidad mexicana pasada y presente: la fragmentación y la yuxtaposición.¹⁹³ Se trata de dos operatorias que en los capítulos anteriores

¹⁹³ Identifica marcas de construcción cubista a través de la fragmentación y la yuxtaposición en numerosos elementos de la estructura de *Visión de Anáhuac*, algunas son la división en apartados casi autónomos que ofrecen diferentes vías de acceso al mismo objeto y articulan una visión múltiple y simultánea al presentarlo mediante géneros discursivos diversos (etnografía histórico-literaria, crónica, análisis literario, poesía y filosofía), el abandono del orden cronológico, la subdivisión de los apartados que intensifica la

identificamos como constitutivas de la producción de Xul, junto con la aglutinación y la simplificación. La coincidencia es significativa en tanto da cuenta de una búsqueda simultánea de formas de expresión para interrogar el presente, que reemplacen el realismo y el positivismo cientificista. En ambos artistas, las operatorias mencionadas distancian los textos de la representación lineal y sucesiva acercándolos a la simultaneidad de tiempos y visiones. *Visión de Anáhuac* no establece una diferencia entre el pasado prehispánico y el presente, sino que monta uno en otro, de modo equivalente a las superposiciones temporales que hemos descripto por ejemplo en *América*, donde la inminencia de la conquista incluye el pasado precolombino, la colonia y el presente.¹⁹⁴

Perkowska Álvarez afirma que la fragmentación y la yuxtaposición cubista hacen de *Visión de Anáhuac* “un mosaico de cuadros, imágenes y, sobre todo, perspectivas” (2001: 95) que permiten ver su estructura como un *montaje*.¹⁹⁵ De esta forma, *Anáhuac* no se constituye como una idea o imagen, sino como “una red o ensamblaje de imágenes, nociones, conceptos, recursos de conocimiento que, como en un cuadro cubista, crean un orden espacial simultáneo” (95). Dada la centralidad que otorgamos a esta estrategia en los textos de Xul, nos interesa enfatizar en este aspecto común, pues la elección del montaje supone, según Ulmer, una intención de “intervenir en el mundo, no para reflejar la realidad sino para cambiarla” (1983:

multiplicidad de perspectivas, la yuxtaposición de visiones desde afuera y desde adentro, así como desde distintos puntos temporales, la sumatoria de voces (Cortés, Díaz del Castillo, López de Gomara, Ramusio, etc.) que interrumpen el discurso interpretativo, entre otros. De esta manera afirma que el texto se constituye como un cuadro cubista, donde una variedad de visiones articula un orden espacial simultáneo.

¹⁹⁴ También, en *Nana Watzin* en el capítulo 1, donde diferentes momentos de una misma narración se superponen en la visión y desorganizan la secuencia lineal (recuérdese la forma simultánea de presentar el proceso de sacrificio de *Nanahuatzin* y su conversión en el sol).

¹⁹⁵ Sobre el montaje sigue la definición de Bürger (y en consecuencia de Iser también) como superposición lado a lado de imágenes diferentes que construyen un mismo objeto.

86).¹⁹⁶ Mediante el montaje, tanto Xul como Reyes cuestionan la adjudicación de un sentido único para América, importado de Europa y provocan como efecto que el pasado americano y el presente se perciban “como una interacción de multiplicidad de voces, operaciones cognoscitivas, sensaciones y discursos” (Perkowska Álvarez: 95), es decir, no como un objeto cerrado y acabado, sino como un tejido “múltiple y heterogéneo” (Pacheco 1992: 15) por descifrar.

Como vimos en capítulos anteriores, el montaje supone la convivencia de elementos heterogéneos que no se sintetizan entre sí, sino que conforman unidades múltiples. Por ello, el solapamiento del pasado prehispánico y el presente en *Visión de Anáhuac* y en las acuarelas de Xul exhibe, en cierta forma, el carácter múltiple y conflictivo de la cultura latinoamericana. Asimismo, contienen una *transculturación* nodal de la región: la que se produce entre oralidad y escritura.¹⁹⁷ Jorge Monteleone afirma que el núcleo estilístico de la prosa de Reyes radica en una intención de “provocar un residuo de oralidad y un efecto de conversación” (2003: 07), palpable en su descripción de Anáhuac, donde “el zumbir y el ruido de la plaza –dice Bernal Díaz- asombra a los mismos que han estado en Constantinopla y en Roma” (41). En la matriz común entre el ensayo de Reyes y los textos visuales y escritos de Xul encontramos una tensión entre sistemas dominantes importados de Europa como la escritura (tradición letrada) y las bellas artes, medios privilegiados por ambos, y elementos perimidos de la tradición popular como las marcas y efectos de oralidad y

¹⁹⁶ Traducción propia del original: “in order to intervene in the world, not to reflect but to change reality”.

¹⁹⁷ Sobre ello nos detenemos en el próximo capítulo. En palabras de Pacheco: “Uno de los parámetros que con mayor evidencia manifiesta el carácter múltiple y heterogéneo de esa nueva realidad es la continua tensión que ha existido a lo largo de su proceso histórico entre las manifestaciones canónicas o consagradas de las sucesivas culturas dominantes y aquellas otras modalidades de producción cultural de origen popular” (1992: 15).

la recuperación de códigos mesoamericanos coloniales (tal vez, primeros textos *transculturados* del continente, donde la escritura intenta asir la oralidad), cartas, crónicas e imágenes, que expresan el desafío que América supuso a la imaginación y el conocimiento de los europeos.

Perkowska Álvarez extrae dos conclusiones de la apelación al montaje en *Visión de Anáhuac* que consideramos pertinentes para Xul:

Primero, mediante este procedimiento formal el autor señala su convicción de que la representación no reproduce la realidad sino que construye una realidad, es decir opera como una visión o un proyecto. Segundo, por medio de la forma de *Visión de Anáhuac*, expresa Reyes su más profunda convicción sobre la realidad y la manera de aprehenderla (96).

Su texto, como los de Xul sobre Pettoruti y sus acuarelas son respuestas a una pregunta respecto de cómo transformar las formas de expresión en los comienzos del siglo XX. Y en ambos el montaje, materializado en fragmentación y yuxtaposición de segmentos heterogéneos (sean lenguajes, discursos, visiones, tiempos, etc.) se orienta a una “pintura de civilizaciones” (Reyes: 27) prehispánicas que, por contraste, interroga el presente, de modo que ambos tiempos se tramen en la simultaneidad. Ello amplía el campo de lo posible y moviliza un sentido utópico, pues como afirma Perkowska Álvarez sobre Reyes: “al transformar el modo de mirar hacia el pasado se formula una nueva manera de actuar en el futuro” (2001: 96).

El análisis realizado nos permite identificar tres líneas rectoras de la matriz común a *Visión de Anáhuac* y las acuarelas de Xul: la construcción de un diálogo entre el pasado imaginado y el presente de la enunciación hacia una proyección del futuro deseado, estrategias de *montaje* materializadas en operaciones de fragmentación y yuxtaposición, y una circulación recíproca entre imagen y palabra, que incluye la provocación de efectos de oralidad en la visualidad. Los tres ejes se orientan por un supuesto teórico afinado en trabajos de Adorno: en Xul como en

Reyes, la forma actúa como vehículo del compromiso del artista. De modo que la identificación de rasgos formales compartidos con Reyes, uno de los “maestros del continente”, así como –según vimos- con Torres García, Oswald de Andrade y Henríquez Ureña nos permite ceñir el anclaje de Xul en una vertiente del latinoamericanismo que persigue la independencia y autonomía culturales, mediante la conquista de formas de expresión y lenguajes artísticos *nuevos*.

CAPÍTULO 4

“Mis ojos, vayan, vayan, vayan”

La tensión entre oralidad y escritura es nodal en los procesos de constitución de la heterogeneidad cultural latinoamericana. *La ciudad letrada* de Ángel Rama y *La comarca oral* de Carlos Pacheco dialogan, desde sus títulos, identificando esta *transculturación* en la cultura de la región. Como “grado cero” (2003: 20) de la progresiva imposición de la condición letrada sobre la oral, Cornejo Polar ubica el famoso diálogo de Cajamarca en el que Atahualpa rechaza la *palabra del señor* contenida en la Biblia, porque el libro no le dice ninguna palabra, no le habla.¹⁹⁸ El episodio da cuenta de un concepto de escritura, más que como sistema de comunicación, como un horizonte de orden y autoridad (192) que se impone sobre otro, e imprime la naturaleza de un proceso de interacción que:

...continúa marcando hasta hoy la textura más profunda de nuestras letras y de toda la vida social de América Latina: con el destino histórico de dos conciencias que desde su primer encuentro se repelen por la materia lingüística en que se formalizan, lo que presagia la extensión de un campo de enfrentamientos mucho más profundos y dramáticos, pero también la complejidad de densos y confusos procesos de imbricación transcultural (Cornejo Polar, 2003: 22-23).

La extensión del campo de enfrentamientos y la “textura más profunda” a la que se refiere Cornejo Polar incluyen, por ejemplo, la *heterogeneidad*¹⁹⁹ de lenguas, concepciones lingüísticas y materialidades previas a la conquista (códices mexicas, kipus andinos, textiles, voz, canto...), las diversas modalidades de imposición de los

¹⁹⁸ Si bien seguimos la interpretación de Cornejo Polar, él mismo releva diversas versiones y lecturas sobre el episodio, que pueden consultarse en Cornejo Polar 2003.

¹⁹⁹ Usamos *heterogeneidad*, precisamente porque Cornejo Polar señala que esta no inicia con la conquista sino que anida en los diferentes procesos socio-políticos y culturales precolombinos (2003).

idiomas europeos y de la cultura letrada y los no menos variados modos de apropiación y resignificación de ellos por parte de los americanos en el extenso periodo de cinco siglos. En esta compleja trama de enfrentamientos e interacción entre “dos conciencias que desde su primer encuentro se repelen” (Cornejo Polar: 172), subyace también una tensión entre cosmovisiones y modos de pensar centrados en la vista o en el oído. Contrapunto de particular interés para nosotros por los enlaces y desplazamientos entre visión / sonido y entre oralidad / escritura que modulan la utopía latinoamericana de Xul.

El título de este capítulo, “Mis ojos, vayan, vayan, vayan”, tomado de un texto de Xul que analizamos más adelante, asedia una metaforización de la oralidad en el aparato perceptual visual: ojos que se alejan del cuerpo como la voz y traen noticias lejanas como el oído y la comunicación oral. Lo que esta metáfora anticipa en superficie, constituye una *textura profunda* (parafraseo a Cornejo Polar) en textos de Xul, una matriz mediante la cual actualiza dimensiones centrales del imaginario precolombino en torno a la oralidad, la dualidad como principio constitutivo del mundo y el tiempo como un constructo espacial cíclico. De esta manera, anuda en su proyección utópica latinoamericana marcas que remiten al pasado indígena y, a la vez, a la vasta tradición occidental. Nos importa exponer que en la producción de su utopía de integración latinoamericana, pensada como un montaje de identidades heterogéneas pero vinculadas, subyace una tensión estructural (equivalente en términos de montaje) entre visualidad y sonido, entendidos como opuestos complementarios, cuya vinculación también amplía el campo de lo posible.

En el capítulo 1 analizamos cómo la acuarela *Nana Watzin* incorpora marcas de oralidad y asedia en la simultaneidad del espacio la secuencialidad de la narración, restituyendo un tiempo mítico donde la línea temporal se pliega sobre sí

misma para volverse circular, de modo que pasado y futuro confluyan en el presente. En este capítulo proponemos un recorrido interpretativo por dos modalidades textuales que Xul da a conocer a comienzos de la década del '30, afincadas en el mismo circuito de correspondencias y reenvíos entre sonido y visualidad: sus *visiones*, escritas enteramente en *neocriollo*, y su versión de relatos míticos del Amazonas, publicados en la *Revista Multicolor de los sábados*. La ubicación de *Nana Watzin* (y otras acuarelas abordadas con menor detalle) y de los textos señalados en una misma trama, se asienta en la identificación de operatorias y procedimientos comunes afincados en el montaje (yuxtaposición, superposición, aglutinación y simplificación), que enlazan mediante correspondencias el tratamiento de imagen y palabra y los dominios del sonido (oralidad, música, ritmo) y la visualidad (escritura, espacio, color). Estos enlaces y reenvíos permiten observar la puesta en escena de un tiempo mítico y la recuperación de un pasado *fundacional* que interviene en la proyección de un futuro de unidad *múltiple* y *heterogénea*.

Pese a las marcadas diferencias entre las *visiones* y los relatos del Amazonas (ya por la elección del idioma, ya por los temas *narrados*), en ambos casos es posible leer una *tensión* estructural entre oralidad y escritura y entre los dominios más generales del sonido y la visualidad, tensión mediante la cual Xul no sólo reposiciona la oralidad en competencia con el predominio político y cultural de la escritura desde la conquista, sino que además muestra la posibilidad de interacción –conflictiva y no obstante armoniosa– entre dos modos sociales de vinculación con el mundo circundante: desde la percepción auditiva y desde la visual. Así, entrama rasgos de

lo que Ong describe (y veremos más adelante) como culturas orales primarias²⁰⁰ y culturas grafológicas (formaciones sociales previas y posteriores a la conquista), y demanda del lector la construcción de puentes y resonancias desde su propia disposición lectora. Esto, en definitiva, amplía el campo de lo posible para que la utopía de integración latinoamericana asuma un espacio de realización en el terreno de la imaginación y la experiencia artística.

El neocriollo hacia una nueva oralidad latinoamericana

En diversos textos en los que Xul se presenta a sí mismo (*curriculum*, entrevistas, semblanzas autobiográficas) introduce el *neocriollo* con bastante centralidad entre sus creaciones e intereses, siempre asociado a la utopía de integración latinoamericana. Si bien ninguno de dichos textos corresponde al desarrollo histórico del vanguardismo (foco de nuestra tesis), sino a décadas posteriores, permiten acercamientos a su perspectiva utópico-vanguardista sobre la lengua y la unidad de la región y exhiben su carácter proyectivo y sostenido en el tiempo. Mencionamos algunos ejemplos: en un *curriculum* de 1947 ubica entre sus realizaciones “una amalgama de español y portugués: estudiada para futura lengua de nuestro continente” (55). En una entrevista con Héctor Indart del mismo año afirma “soy creador del neocriollo, lengua que reclama el mundo de Latinoamérica” (70). Unos años más tarde (1951) en diálogo con Gregory Sheerwood enfatiza el carácter

²⁰⁰ Oralidad primaria en el marco de los estudios de Ong (2006) remite a culturas orales que no tienen conocimiento de la escritura y para las cuales la existencia de la palabra radica solo en el sonido. Es un modo de evitar definir las por *carencia* de escritura, sino por aquello que sí las caracteriza: la preminencia de la oralidad.

del *reclamo* y ubica el *neocriollo* no ya como creación artística o lúdica, sino como una suerte de *necesidad* social.²⁰¹

Soy, y esto es lo que más me interesa momentáneamente –amén de la exposición de pintura que estoy preparando–, el creador de una lengua que reclama con insistencia el mundo de Latinoamérica.

–¿Cómo se llama ese novísimo idioma?

– “Criol” o “neocriollo” –prosigue mi enciclopédico entrevistado–. En estos momentos y dentro de sus fronteras, América está dando al mundo convulsionado un gran ejemplo de convivencia, de confraternidad, de mutuo respeto, sobre todo entre los países de origen latino. Qué mejor para consolidar esta tendencia de nuevo concepto de efectiva buena vecindad que un idioma común compuesto por palabras, sílabas, raíces sacadas de las lenguas dominantes en Centro y Sudamérica: castellano y portugués, que permitirían, vaya otro ejemplo, convertir la frase “la miró cariñosamente” en la mucho más breve que dice “lakermínu”, o “la miró porque quiso” en la “lakiermirú”. (...)

Estamos viviendo la época de los grandes bloques: Panamérica, Paneuropa, Panasia –prosigue mi interlocutor– El “criol” o “neocriollo” podría ser el idioma auxiliar de Panamérica; la “panlingua” sería la lengua complementaria de los tres bloques. (76-77).

En la cita, Xul presenta el *neocriollo* -actividad que “más [le] interesa momentáneamente” (76)- como una apuesta por consolidar un estado de “confraternidad” (76) latinoamericana²⁰² frente a un “mundo convulsionado” (76). Recordemos que las dos entrevistas corresponden a la segunda posguerra e inicios de la Guerra Fría. Este idioma reclamado “con insistencia” sería “común” y a la vez “auxiliar” (76), es decir apela a resolver el problema de la barrera lingüística en la región sin repetir el gesto europeo de imponer un nuevo sistema totalizante que anule los vigentes. De este modo, Xul evita uno de los problemas de la mentalidad utópica que –como señala Ricouer– por su lógica del todo o nada tiende a engendrar nuevos

²⁰¹ Como señalamos en el capítulo 3, la similitud entre frases de distintas entrevistas y textos autobiográficos de Xul hacen suponer cierta ficcionalización de los diálogos de parte de los entrevistadores con paráfrasis de otros textos.

²⁰² Decimos Latinoamérica porque la expresión “Panamérica” (77), inserta en una imagen del mundo dividido en tres bloques, no parece orientada al uso convencional inclusivo del conjunto del continente, dado que puntualiza que se refiere “sobre todo a los países de origen latino” (76), cuyas lenguas utiliza. Véase al respecto el capítulo 3.

totalitarismos (2009: 359). Asimismo, afínca el *neocriollo* en operaciones características del vanguardismo latinoamericano como la selección dentro de los repertorios tradicionales, locales y extranjeros, sin producir rupturas totales, sino dislocaciones (v.g. Aguilar) y resignificaciones.

En este sentido, la extensa cita exhibe que la composición y morfología del *neocriollo* no se fundamenta en la negación del español y el portugués sino en su actualización creativa, tarea que trasluce operaciones transversales a la producción de Xul, como la yuxtaposición y la aglutinación, en este caso de “palabras, sílabas, raíces *sacadas* de las lenguas dominantes en Centro y Sudamérica” (76, cursiva nuestra). Asimismo, la recuperación (implicada en *sacadas*) y reorganización de fragmentos heterogéneos de español y portugués permitirían “convertir” (76) frases extensas en sintagmas breves que sólo conservarían, de los originales, segmentos significantes.²⁰³ Ello enraíza el *neocriollo* en el mismo andamiaje de operatorias afincadas en el montaje (yuxtaposición, aglutinación, superposición y simplificación) que organizan su producción visual, así como el conjunto de sus innovaciones artísticas.

Como se ve, en sentido manifiesto el *neocriollo* es un proyecto utópico que apunta a generar un puente idiomático entre hispano y luso hablantes hacia la unidad latinoamericana, pero en su composición se aprecia también una convicción general: el español y el portugués son perfectibles. Esta política frente al idioma es en verdad una posición frente a la vida, pues en la variada producción de Xul se delinea, como

²⁰³ Según los ejemplos de la cita: *cariñosamente* devendría *ker* y *porque quiso* sería *kier* y se aglutinan con el artículo y con formas del verbo mirar. En ambos, además, la ortografía se simplifica, remplazando *que* y *qui* por *ke* y *ki*, como resuenan al ser escuchados. Naomi Lindstrom afirma que la distinción entre *ker*, que corresponde a *mar*, *querer*, y *kier*, que supone una acción voluntariosa, anticipa un interés posterior de la lingüística generativa por identificar las funciones de *querer*: como verbo independiente para *amar* y como auxiliar para indicar la voluntad (1982: 251).

constante, la concepción de que *todo* es susceptible de ser mejorado, aún sistemas estabilizados y fijados en la tradición, pues no hay *nada* en estado acabado y definitivo, sino en transformación permanente. Esta perspectiva no se limita al entorno vanguardista con su búsqueda de producir dislocaciones estéticas en el campo cultural, sino que persiste en el tiempo. En 1962 (año anterior a su muerte), Xul dicta una conferencia en el Archivo General de la Nación donde despliega, en sus palabras: “un programa mínimo (mejorable) de mejoras del Español” (199), el juego de palabras sugiere que incluso su propuesta es perfectible.²⁰⁴ Su interlocución inicia con una declaración de su posición frente al idioma que no es otra cosa que la proyección de un deseo a futuro, es decir su utopía lingüística iniciada en los '20:

Alguna vez a de llegar la hora de criticar en buena fe, y de corregir los defectos y fallas de nuestro idioma, ya que nuestros puristas no lo hacen, y de no dejar más que todo ello se acumule sin fin. También podría preverse para nuestra Pan América –y el resto del planeta- que el español, el portugués y el inglés, con su gran mayoría de voces en común entre ellos, puedan aproximarse más y más, y hasta fundirse en una sola lengua vulgar (198).

Como ha señalado Borges (1980), Xul “pensaba que el idioma castellano propendía a ese enriquecimiento y que él era el primero que se había dado cuenta, pero que no era el inventor (1980: 07).²⁰⁵ La formulación del *neocriollo* no sería para Xul un gesto arbitrario de originalidad, sino algo que “podría preverse” (198) como consecuencia socio-lingüística de procesos de “confraternidad” (76) latinoamericanos. De allí su difusión casi programática del *neocriollo*, inscripta en una *batalla* por la independencia cultural de la región y la conquista de formas

²⁰⁴ Es interesante la formulación de Borges en una de sus descripciones sobre Xul: “él veía a cada cosa como *ramificable*. Él estaba continuamente enriqueciendo el mundo; vivía en continua renovación” (1990: 06, cursiva nuestra).

²⁰⁵ En la misma conferencia Borges recuerda: “cierta vez me pidió que cualquier libro que yo encontrara escrito en Creol, aunque fuese un libro de cocina, se lo llevara. Porque él pensaba que eso tenía que surgir en todas partes” (1990: 07).

propias de expresión, entendidas como actualización de tradiciones externas, impuestas e internas, perimidas.

Jorge Schwartz señala que Xul recorre “una ruta lingüística insólita” (2005: 36), ya que es el único vanguardista hispanoamericano que no utiliza como lengua extranjera el francés y que dedica un lugar destacado al portugués de Brasil, guiado por un principio geopolítico y un proyecto para la región. En su estudio sobre los orígenes del *neocriollo* afirma que su punto de partida es “la adaptación escrita de un lenguaje coloquial agauchado (...) con giros lingüísticos propios de la vanguardia criollista” (2005: 36) y que, como tal, persigue un gesto de independencia lingüística. Si bien esto lo ubica en una búsqueda similar a las primeras variaciones de *Fervor de Buenos Aires* (1923), Borges imagina una ciudad volcada hacia el pasado, “lo más argentina posible, en detrimento de lo europeo y cosmopolita” (Schwartz, 2005: 36), mientras que Xul con mecanismos equivalentes:

desembocaría en una ciudad imaginaria, esotérica, que mira hacia el futuro y, más que cosmopolita, universalmente cósmica, inundada de banderas, con un lenguaje en que el elemento coloquial, en vez de ser heredero de una experiencia colectiva del habla, correspondería a la invención de un nuevo lenguaje para el nuevo hombre del continente latinoamericano (Schwartz, 2005: 36).

En el análisis de Schwartz se pueden observar las vertientes que se interfieren en el *neocriollo* y en sus reformulaciones, las cuales incluyen una motivación inicial nacionalista por “definir una lengua argentina, muy oralizante, y que fue defendida por gran parte de la generación vanguardista” (2005: 41), un proyecto lingüístico y social de confraternización latinoamericana, un componente ocultista, expresado en el hecho de que Xul tradujera sus visiones al *neocriollo*, volviéndolo también un “lenguaje esotérico” (2005: 42) para iniciados y un intento por “imprimirle un *status*

literario”²⁰⁶ (2005: 39). De estas vertientes, la crítica por lo general ha prestado especial atención a la esotérica (Artundo, Nelson), dominante en las perspectivas de análisis sobre Xul²⁰⁷ y -excepto en los trabajos de Schwartz- poco se ha abordado su carácter “oralizante”, de especial importancia para la comprensión de su utopía latinoamericana.

El *neocriollo* es resultado de un proceso inicial de acercamiento de la escritura del español al habla, observable en la correspondencia privada de Xul mientras se encuentra en Europa, así como en los textos publicados en *Martín Fierro* que trabajamos en el capítulo 2. Schwartz describe el lenguaje de aquellos textos como un español “argentinizado: oralizado, fonetizado y con utilización de contracciones que le permiten la aglutinación de palabras” (2005: 36). Desde el título de la acuarela *Dos Anjos* de 1915, se anticipa una incorporación progresiva de palabras tomadas del portugués que permiten observar la reorientación del proceso inicial de *argentinización* del español hacia un proyecto de imbricación de matrices lingüísticas que da lugar a la invención del *neocriollo*. Este desplazamiento acompaña una reinscripción del impulso nacionalista en una perspectiva de unidad latinoamericana.

El trabajo de Schwartz sobre el *neocriollo* devela que más que el portugués, Xul combina con el español el “registro oral brasileño” (2006: 32), interesado en los efectos sonoros de coloquialismos y expresiones afrobrasileñas. Ello le sugiere cierta nostalgia de un universo sonoro primitivo (35), que Xul actualiza en su utopía lingüística. Las materias orales que toma no sólo adquieren una forma visual (re-

²⁰⁶ Schwartz considera que pese a la intención de inscripción en una esfera literaria, los *San Signos* no alcanzan el despliegue creativo y artístico que Xul logra en sus acuarelas.

²⁰⁷ Véase el estado de la cuestión en la introducción y la discusión respecto de la *excentricidad* de Xul en el capítulo 2.

inventada según la imaginación de Xul) en los textos verbales en *neocriollo*, sino también en las acuarelas, caracterizadas por un diálogo plástico entre imagen y letrismo.²⁰⁸ Agregaríamos que allí se traman con otra sonoridad: la mesoamericana. De modo que en un texto visual como *Nana Watzin* (trabajada en el capítulo 1), cuyo nombre fonetiza *Nanahuatzin*, el espectador no sólo se encuentra frente a la imbricación de imágenes y palabras, sino también frente a una interacción conflictiva dentro del sistema verbal entre: *fogo* y *terra*, palabras portuguesas, *sacra flama*, arcaísmo castellano, *Axolotl* y *Tlazolteotl*, del náhuatl, con su particular asociación *tl*, además de palabras de inteligibilidad mutua en español y portugués, sea escrita (*sol*, *altar*, *germina*, *adora*, *santo*, *como*, *ora*) o fonética (*leña* / *lenha*, *terra* / *tierra*, *renovación* / *renovação*). El cruce lingüístico-cultural que propone, supone asimismo enlaces entre expresiones antiguas y de uso en el presente con otras resultantes de la invención lingüística de Xul, por ejemplo la doble acentuación en *rénovación*, la contracción *s'exalta* o la algutinación *alamamatterra*.

Si bien el *neocriollo*, como otras invenciones de Xul, no alcanza una forma acabada, sino que se encuentra en permanente estado de revisión y transformación hasta la muerte del artista, las tres *visiones* publicadas en este idioma a comienzos de los '30 condensan una presentación pública de su forma, sus motivaciones y propósitos. Patricia Artundo informa que en los tres casos se trata de variaciones de los registros que Xul realiza en sus cuadernos personales de “aquello que había ‘visto’ y ‘oído’” (en Solar, 2006: 35) en sus experiencias metafísicas. Para su publicación, Xul omite los hexagramas del *I Ching* correspondientes a cada visión y les agrega títulos: “Poema” (1931), “Apuntes de neocriollo” (1931) y “Visión sobre

²⁰⁸ Schwartz también considera los títulos de acuarelas como *Dos Anjos* (ya mencionada), *Rua Ruini* y *Nel nome del Pai* (2006: 32).

trilíneo” (1936).²⁰⁹ De este modo, para los lectores de las publicaciones, el estatuto de los textos no se inscribe en una esfera esotérica, sino literaria. Los tres textos llevan su firma y en el último la acompaña con su número de teléfono, según Artundo, para que puedan contactarlo quienes se interesen por el nuevo idioma o por el universo visionario, manifestando así, su interés en difundir y compartir el *neocriollo*. Al respecto, trabajamos en el capítulo 2 la distinción entre los textos que firma como Xul Solar y los que no se inscribe en una estrategia de intervención en el campo cultural como promotor de la lengua futura de Latinoamérica. En este sentido, en “Visión sobrel trilíneo” luego de su nombre y número telefónico incorpora una aclaración entre paréntesis y en negritas: “(esto está en criol, o neocriollo, futur lenguo del Contenente)” (170).

Se puede observar un interés de Xul para que el *neocriollo* de los textos no sea considerado sólo una rareza o excentricidad del artista, sino una propuesta comunicativa. Para ello incorpora paratextos que ofrecen indicaciones para descifrar algunos de sus códigos (como la “Nota del traductor” que acompaña su versión de poemas de Cristian Morgenstern en *Martín Fierro*). En “Apuntes de neocriollo” incorpora una extensa lista de veinticuatro equivalencias como “pli=complíquido, complejo” (168). En “Visión sobrel trilíneo” introduce una “Glosa” (170) bastante extensa (aunque no del todo clara) con algunas indicaciones de *traducción*, tales como: “entre dos palabras dobles, español i portugués, la más cercana l original o

²⁰⁹ “Poema” se publica en *Imán* (n° 1, abril de 1931) en París y se re-edita en *Signo* de Buenos Aires (n° 3, abril de 1933). “Apuntes de *neocriollo*” en la revista *Azul* (n° 11, agosto de 1931), dirigida por Pablo Rojas Paz en la ciudad bonaerense de Azul y “Visión sobre el trilíneo” en *Destiempo* (n° 2, noviembre de 1936) en Buenos Aires.

más sencilla lleve acepción más simple o más fisi, hi la más leqa lõ más figúrido”²¹⁰ (170). Al final, una nueva aclaración entre paréntesis informa: “(esta glosa, más longa k sa pretexto, puede mui sirve pa crioldril (ejercitarse en criol). / X.S.” (171). Es interesante el uso *pretexto*, que Daniel Nelson traduce como “texto anterior al cual corresponde” (en Solar, 2006: 184), porque sugiere que el *texto precedente* es también un *pretexto* para la glosa, es decir una excusa u oportunidad para difundir el *neocriollo* y que los lectores puedan practicarlo. Sirve, a su vez, como indicador de una concepción del lenguaje humano como materia ambigua y modificable.

El neocriollo en “Poema”: visiones y unidad latinoamericana

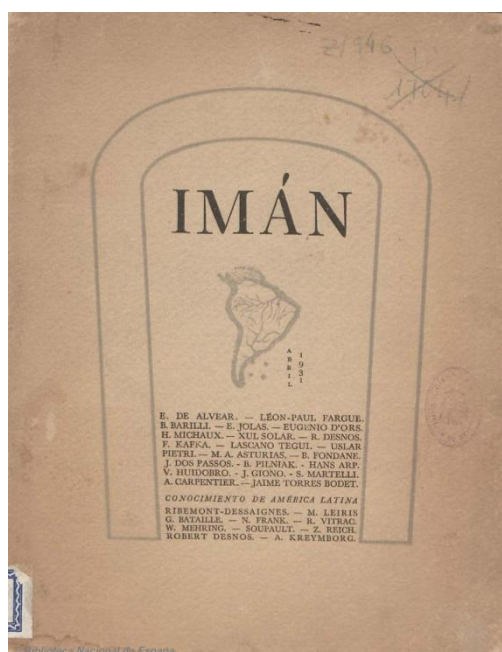
Nos detenemos en “Poema”, la primera de las tres *visiones* publicadas y la única sin glosa, para analizar con mayor detalle algunos aspectos del *neocriollo* en torno a la tensión oralidad / escritura y su proyección hacia la utopía de integración latinoamericana.²¹¹ Es un texto en prosa que narra un proceso de elevación espiritual, la visión alcanzada y el regreso al cuerpo físico, características que lo ubican en el conjunto de los *San signos*.²¹² En efecto, es una variación de la visión

²¹⁰ Daniel Nelson traduce como: “entre dos palabras dobles [de igual etimología], español y portugués, la más cercana al original o la más sencilla lleva la acepción más simple o más física y la más lejana la más figurada” (en Solar, 2006: 183-184).

²¹¹ Si bien, el *neocriollo* circula en acuarelas de Xul desde, al menos, quince años antes que “Poema”, esta es la primera ocasión en que publica un texto escrito enteramente en este idioma. Recuérdese que las publicaciones en *Martín Fierro* trabajadas en el capítulo 2 corresponden más bien a un español *neocriollizado* (Pagni, Schwartz, Artundo).

²¹² La estructura narrativa de los *San signos* es equivalente a la de los poemas místicos de San Juan de la Cruz (Nelson 2012), sobre los que Marechal escribe en 1939 y 1944. Los relatos de Xul describen un viaje ascendente del alma desde el plano terrenal al celeste, atravesando y trascendiendo las cosas del mundo hacia la revelación de la divinidad y el regreso de la mente al cuerpo físico. Si tomásemos para Xul, la descripción de Marechal de los poemas de San Juan de la Cruz, diríamos que *San Signos* “es un itinerario de su viaje, la odisea de su ascenso a la mística montaña, es un fruto de su contemplación, un fruto que ha tomado la forma de la música” (1939: 85).

correspondiente al tercer hexagrama del *I Ching*, fechada el 8 de mayo de 1926.²¹³ Aparece en el único número de la revista *Imán*, editada en París en abril de 1931. El contexto de publicación es significativo, por una parte porque sugiere la intervención de Borges, ya que se trata de una revista dirigida y financiada por su amiga Elvira de Alvear. Por otra, porque posiciona a Xul –a través de su texto- en un intento de renovación estética doblemente vinculado con el Surrealismo parisino y con vanguardistas latinoamericanos: el número que se alcanza a editar tiene a Alejo Carpentier como secretario de redacción, lleva una imagen de Sudamérica en la portada, incluye una encuesta a escritores surrealistas franceses, titulada “Conocimiento de América Latina” y junto al texto de Xul se encuentran también



colaboraciones de Lascano Tegui, Vicente Huidobro, Miguel Ángel Asturias, León Paul Fargue, Franz Kafka, Henri Michaux, entre otros.

²¹³ Sobre la identificación, ordenación temporal, correspondencias con el *I Ching* y las variaciones de las visiones de Xul que conforman *San Signos*, véase la “Nota de la editora”, Patricia Artundo, en *Los San Signos. Xul Solar y el I Ching* (Solar, 2012).

Al margen de las discusiones respecto del estatuto literario de “Poema”,²¹⁴ su inscripción en este entorno y el título elegido sugieren al lector su apreciación como producto artístico de vanguardia dispuesto al extrañamiento y la sorpresa. Asimismo, como afirma Naomi Lindstrom,²¹⁵ la ausencia de glosa demanda del lector “un papel activo y agresivo en los procesos que crean sentido” (1982: 250), así como el desarrollo de vínculos entre sus capacidades inventivas y el contexto total de la visión narrada (249). Si bien no pretendemos desarrollar un análisis lingüístico o morfológico del *neocriollo*,²¹⁶ algunas consideraciones pueden facilitar la identificación de operatorias y concepciones que lo traman en el conjunto de la producción de Xul y en particular en su utopía de integración latinoamericana. Citamos extensamente un fragmento sobre el que detendremos en este apartado y en el próximo:

Veohai algunas mui moles pagodas de solos libros, qe se incuerpan a xus tantos léctores –que no leen, masbién vitichupan ciencia i sofía.

Sexpanden, ondulan voceríos de todas las lenguas i de muchas otras posibles. I xas enjambres letras, i marañas glifos, i disfonéticas i copluracentos, como muchos qierhumos, se apartan o juntan, se contramueven o aqietan, en orden o no, forman, reforman séntido i argu siempre neo.

²¹⁴ Daniel Nelson considera los *San Signos* “prosa poética mística” (2012: 45) por su equivalencia estructural con los poemas místicos de San Juan de la Cruz. Sin embargo, Jorge Schwartz introduce una lectura más compleja, pues señala una oscilación entre función referencial (registro de una experiencia mística) y función poética. Si el título y el efecto de extrañeza que produce el *neocriollo* orientan hacia la prosa poética, la inscripción del hexagrama del *I Ching* en los cuadernos de Xul inscribe en una esfera sagrada. La decisión entre los dos polos recae en el resultado como producto artístico: a diferencia de las acuarelas igualmente referenciadas en la práctica visionaria, los *San Signos* no eclipsan en la escritura el referente ocultista. Como conclusión, Schwartz define al conjunto de relatos místicos en *neocriollo* “como visiones de cielos orilleros, en búsqueda perpetua de una forma escrita que nunca termina de definirse y de un género limítrofe que podría, en última instancia, oscilar entre un referencial del “más allá” y lo poético del “más acá”” (2005: 45).

²¹⁵ En fecha temprana para los estudios sobre Xul Solar (1982), Lindstrom realiza el primer trabajo de análisis sobre “Poema”. Su abordaje no se orienta al texto literario, sino a las características de la invención lingüística que identifica con la *panlengua*.

²¹⁶ Para ello pueden consultarse los trabajos de Lindstrom (1982), Nelson (2005, 2012) e incluso, Rubione (1987).

Estrellas, sólcitos, lunas, lúnulas, luciérnagas, linternas, luces, lustres; doquier se vidienredan a la ciudá se constelan i disconstelan, se qeman, se apagan, cholucen, llueven, vuelan.

Es un perflujo i reflujo de brisa i flúido i ráfaga i sonos i humos olor; la luz percambia, en lampos color, calor, claroscuros, en ánimo.

Yo ya veicánsado me aturdo i olvido, disveo

Todo palidece, i se borra. Ya parece qentro a mayor cielo qes otra noche, qes luego más noche, qes más, teonoché honda sólida negra, que mantemo i mistiamo; yo me yí exdisolverío.

Pero algo vago inmenso se interpone'ntre mî i lô teonoché; como gas plurcolor. Se define más, i es un mandivo indefinido, cielidiámetro. Su testa tras mî, sus piés ante mî, en el contrahorizonte, i sus manos sobre mî, ganchipuntitóqinse, son oranje; su ropaje, cambicolor indeciso en parches.

Sobre su testa florece ahora flor luz blanca. Su cuore punzó irradia luz rósea, su pudenda granate's sólodeluz.

Sento como qentro al mandivo, qe me yí arrobo.

Pero ya la llamada desde Terra desde yu me oprime'l pecho cuerpo; i vuelvo a mî mui perpenue (163-164).²¹⁷

En la cita destaca el carácter aglutinante del *necocriollo*: todas las oraciones, incluso las más breves, contienen palabras resultantes de procesos de aglutinación, aunque estos sigan criterios diversos. Algunas no demandan, para su comprensión, una necesidad de *traducción* mental al español o portugués, como las combinaciones

²¹⁷ Traducción de Daniel Nelson: “Veo que hay algunas pagodas muy macizas sólo de libros que se incorporan a sus tantos lectores –que no leen sino que más bien se chupan de manera vital el conocimiento y la sabiduría.

Vocerías de todas las lenguas y de muchas otras posibles se expanden y ondulan. Y sus enjambres de letras y marañas de glifos y fonéticas distintas y múltiples acentos juntos, como muchos humos de deseo, se apartan o se juntan, se contrapuntean o se aquietan, en orden o no, forman y reforman sentido y argumento siempre nuevo.

Estrellas, soles pequeños, lunas, lúnulas, luciérnagas, linternas, luces, lustres; dondequiera que se enreden en la vista de la ciudad, forman y deshacen constelaciones, se queman, se apagan, lucen de golpe, llueven, vuelan.

Hay un continuo flujo y reflujo de brisa y fluido y ráfagas y sonido y humos que se puede oler; la luz cambia continuamente en relámpagos de colores, en claroscuro, en ánimo.

Yo ya cansado de mirar me aturdo y olvido, me falla la vista.

Todo palidece y se borra. Ya parece que entro a un cielo mayor que es otra noche, que luego es más noche, que es algo más, noche divina honda, sólida, negra, que temo por ser humano y que amo místicamente: y allí me disolvería en lo exterior.

Pero algo vago e inmenso se interpone entre yo y la noche divina; como un gas de muchos colores. Se define más hasta que es un ser humano divino, indefinido, tan grande como el diámetro del cielo. Su cabeza está detrás de mí, con las puntas de los dedos tocándose como ganchos, son anaranjadas; su ropaje revela un indeciso cambio de color en parches.

Sobre su cabeza florece ahora una flor de luz blanca. Su corazón punzó irradia luz rósea, su sexo granate es sólo luz.

Me siento como si entrara al dios humano, como si allí me extasiara.

Pero ya la llamada de esta tierra desde abajo me oprime el pecho del cuerpo físico, y vuelvo a mí, muy afligido por mucho tiempo (en Solar, 2006: 175-176).

de prefijos y sustantivos (*reflujo*, *perflujo*) o de adjetivos y sustantivos (*teonoche*, *mandivo*). Otras, en cambio, requieren una tarea de *traducción* inventiva agregando preposiciones u otras palabras complementarias, de modo que los significados y los encadenamientos semánticos con el resto de las frases oscilan según la disposición e imaginación del lector. Esto ocurre, por ejemplo, con aglutinaciones de verbos y adjetivos (*veicánsado*: cansado de ver, veo con cansancio...), de dos verbos (*qierflotan*: flotan porque quieren, quieren flotar, flotan con amor...) de verbos y sustantivos (*mantemo*: temo por ser humano, temo al hombre, temo como hombre... *vitichupan*: chupan con vitalidad o chupan la vida o chupan de manera vital). Incluso algunas aglutinaciones demandan una reposición de frases extensas, como *ganchipuntitóqinse*, que Nelson traduce: “con las puntas de los dedos tocándose como ganchos” (en Solar, 2006: 176).

Lindstrom señala el carácter arbitrario de algunas de las propuestas lingüísticas de Xul en “Poema”²¹⁸ y respecto de la aglutinación –a la que se refiere como incorporación de prótesis– señala que las variaciones producen una apertura interpretativa, pues ante la imposibilidad de identificar un código, el establecimiento de la relación semántica entre los términos recae sobre la decisión del lector. En este sentido, pensamos que la capacidad del hombre de dominar y transformar su medio de expresión no se limita a Xul en tanto inventor del idioma, sino que se replica y multiplica en los lectores y sus experiencias de lectura.

Las conclusiones de Lindstrom mencionadas asedian los efectos de la producción por montaje que suponen una tarea infinita de re-ensamblaje del sentido.

²¹⁸ Además de las aglutinaciones, son ejemplos de arbitrariedades las variaciones entre omisión o no la *u* en *que* y *qui*, acentuación o no la sílaba signifiicante, eliminación o no de la *h* muda y la presencia de algunos signos diacríticos del portugués, cuyo sentido aún no se ha descifrado. Véase al respecto Lindstrom 1982 y Nelson 2012.

Como afirman Fraenza y Moyano, el montaje es “interrupción, quiebre y reconfiguración, siempre contingente” (2015: 12). Es una definición adecuada para considerar tanto los procesos de producción del *neocriollo* como los efectos de lectura que provoca. El conocimiento por montaje opera “por los detalles, los cortes y los fragmentos de una realidad ya no supuesta como dada” (Fraenza y Moyano: 11). Es así como Xul construye la morfología, sintaxis y ortografía del *neocriollo*, desde fracturas e interrupciones de los sistemas lingüísticos establecidos en el subcontinente y selecciones, aún más específicas, de otros idiomas (como *oranje* y *man* del inglés). Los segmentos exhiben su heterogeneidad y la arbitrariedad de sus combinaciones, por tanto se ofrecen a la lectura como elementos en conflicto, no resueltos en una nueva unidad. Ello vehiculiza una actividad de reinención permanente, en la que el idioma como algo dado muestra sus fisuras y posibilidades de cambio y deviene en una materia ambigua, inestable y en transformación constante.

Es significativo que los criterios que Xul utiliza en la elaboración del *neocriollo* se corresponden con los que rigen las operatorias compositivas de sus acuarelas, tal como vimos en el capítulo 1 respecto de *Nana Watzin*.²¹⁹ La aglutinación –nodal- opera como la yuxtaposición y la superposición en la imagen: combina elementos en significantes complejos, multiplicando significados y efectos de sentido. Asimismo, se orienta por una intención de simplificación, por ejemplo comprimiendo frases preposicionales en una palabra o reduciendo los verbos a la

²¹⁹ Para recordarlas: yuxtaposición, aglutinación, superposición y simplificación, afinadas en una estrategia general de montaje.

raíz, sin desinencias ni variaciones cardinales o genéricas.²²⁰ También mediante contracciones –sea por sinalefa (*qentro, sexpanden*²²¹) o mediante apóstrofo (*interpone'ntre, oprime'l pecho*)– que acercan la escritura a la oralidad, suprimiendo letras repetidas que no se pronuncian. Lo mismo ocurre con la eliminación de terminaciones adverbiales o su remplazo por una o dos letras, como *mente* por *ue*: *pasivue, suavue*.²²²

Pese al *extrañamiento* que producen en el marco del *neocriollo*, estas y otras propuestas (como la omisión de letras mudas) aplicadas al español, aspiran a corregir los caprichos del idioma para volverlo más fácil y breve, y por tanto, más útil y atractivo. Sin embargo, el *neocriollo* (y el programa de mejoras de español en general) pareciera caer en una contradicción, pues propone un remplazo de elementos arbitrarios del sistema lingüístico por decisiones antojadizas de Xul (¿por qué *ue* y no cualquier otra combinación?). No obstante, como dijimos, Lindstrom identifica una serie de irregularidades en “Poema”, cambios sin explicación en las reglas que él mismo inventa, que atentan contra una regularización normalizadora. De este modo el *neocriollo* permanece abierto a la intervención y la transformación, tal como sucede con cualquier lengua en uso, dispuesto a funcionar, en la lectura,

²²⁰ En “Poema” la raíz del verbo querer (*qier*) se mantiene en aglutinaciones que refieren a distintos pronombres y contextos: “Yí qierflotan flojue” (161): “allí van como quieran flotando”, “Xu color qiervaría” (161): “su color cambia a voluntad” y, sin supresión de la u, “quierrevuelta en bruma”(163): “revuelta como quiera en bruma” (las traducciones son de Nelson, en Solar 2006: 173 y 175).

²²¹ Nótese otra irregularidad: en “Poema” utiliza *sexpanden* y en un caso similar en *Nana Watzin* (*s'exaltan*) incorpora un apóstrofo, además elimina la letra repetida en el primer término, mientras que en “Poema” tiende a suprimir la del segundo (*granate's*).

²²² En una de sus conferencias, Borges recuerda una ocasión en la que Xul llegó a la casa de Victoria Ocampo y dijo: “‘tengo una gran noticia’; le preguntamos cuál era. La gran noticia era: ‘Ha muerto el adverbio’. Él había oído gente que decía: ‘Que le vaya lindo’, en lugar de: ‘Que le vaya lindamente’. Entonces él anunció que había muerto el adverbio, que ya podía reemplazarse por un adjetivo usado después de un verbo; y explicó eso largamente” (1990: 04).

como Xul hace operar la lengua española en su escritura: un archivo vivo y modificable. Así, la lengua deja de ser un legado del pasado para devenir en huella del presente, en trance continuo de transformación y multiplicación. Esta perspectiva responde de un modo extremo al imperativo borgeano de “amillonar” el idioma (2: 36).

Como dijimos, la política de Xul para su idioma es parte de un posicionamiento frente a la vida. En este sentido, sería equivalente a la presentación visual que Xul propone del futuro sujeto *neocriollo* –futuro habitante de América Latina y hablante del nuevo idioma. Según vimos en el capítulo 3, las acuarelas *País*, *Drago*, *Horóscopo* y *Proa*, entre otras, proyectan la imagen de un sujeto heterogéneo, constituido en el fragmento y la interferencia de banderas, religiones, saberes, territorios y discursos, situado en la multiplicidad cambiante antes que en la síntesis o la fusión. Los componentes visuales dispares concurren en su visión para Latinoamérica sin lazos de solidaridad fijados y codificados, sino por efecto de la yuxtaposición y el choque. Sea a través del *neocriollo* o de la imagen, la utopía de integración latinoamericana de Xul *desmonta por montaje* el entendimiento de lo real y somete al lector/espectador a la crisis de representación propia de las vanguardias, sacudiendo sus códigos de desciframiento lingüístico y visual, así como nociones establecidas en torno al tiempo, la nación, el continente y su lugar en el mundo.

“Poema”: la vista como el oído

Tratamos en *Nana Watzin* estrategias de montaje que también implican desplazamientos entre dominios de la visión y de la audición, actualizando la tensión entre oralidad y escritura, una marca propia de Latinoamérica como espacio cultural

en continua construcción. Frente a la materia pictórica o escrita que Xul ofrece, el espectador / lector es conducido a tender puentes imaginarios entre ámbitos y archivos vinculados, pero diversos: en una producción plástica encuentra palabras, aquello que asocia a la música aparece en la imagen, lo que vincula con la oralidad, en la escritura... Walter Ong presta especial atención al desplazamiento de la preeminencia perceptual del oído a la del ojo en la transición cultural de la oralidad primaria a la condición letrada e identifica sus implicancias tanto en transformaciones sociales (los criterios de verdad de lo oído y de lo visto-leído) como sobre el funcionamiento mismo de la mente humana. La síntesis de Ong, “la vista aísla; el oído une” (2006: 75), permite comprender que la vista identifica estímulos provenientes de una dirección específica y los distingue de otros, de modo que produce una relación del sujeto con la exterioridad signada por la diferenciación y la división. En cambio, el oído es el único de los sentidos que permite una relación con la interioridad (del sujeto y de los estímulos), pues la percepción acústica registra estructuras internas que producen los sonidos, a la vez que en el acto perceptivo el oyente se sumerge en ellos, ubicado en el centro de su mundo auditivo. En este sentido, el oído se acerca a la conciencia humana (que reúne e integra la experiencia) y al conocimiento, fenómeno que unifica, conjuga y “busca la armonía” (2006: 76). Así, en sociedades donde la palabra no tiene otra condición que la acústica, la intensificación del oído en el aparato sensorio “afecta la percepción que el hombre tiene del cosmos. Para las culturas orales, el cosmos es un suceso progresivo con el hombre en el centro” (2006: 77).

En “Poema” (y se aprecia en el fragmento citado en el apartado anterior), Xul construye atmósferas sonoras con propiedades visuales, donde los ojos perciben como el oído y viceversa, es decir: tanto la vista como el oído *aíslan y unen*. De esta

manera, en un texto en cuya narración prevalece el componente esotérico y la práctica biográfica de la clarividencia, se imbrican también características propias de la oralidad primaria, que enlazan el imaginario precolombino y la utopía latinoamericana (ya evidente desde la elección del *neocriollo*). La forma perceptiva dominante en la narración es la vista; a lo largo del relato se reiteran expresiones como *veo*, *reveo*, *se transpeven* y cuando la revelación resulta abrumadora el narrador afirma: “yo ya *veicánsado* me aturdo i olvido, *disveo*” (163, cursiva nuestra). Pero la acción de *ver* se produce tal y como Ong describe la audición, pues el sujeto se sumerge en la percepción, ubicado en el centro del universo de estímulos, los cuales son tanto externos como internos y a cuya interioridad puede acceder (tarea imposible para la visión). Por ejemplo, cuando se le presenta el *mandivo* (hombre divino o sagrado) no sólo *ve* su cabeza, manos y sexo, sino también su corazón y dice “sento como qentro al mandivo” (164). La posibilidad de ver a través de los objetos y sujetos (indicada en *se transpeven*) recuerda las acuarelas de Xul y sus figuras antropomórficas en las que en simultáneo vemos la piel y los órganos, así como lo que se encuentra adelante y atrás.²²³

Las descripciones de las ciudades que se revelan ante el narrador son presentadas como si fuesen oídas, es decir, no como formas que se distinguen y diferencian entre sí, sino como un conjunto inseparable de elementos yuxtapuestos, superpuestos, que se desarrollan en el tiempo y se perciben en simultáneo. Para ello construye extensas oraciones coordinadas por la conjunción copulativa y (*i*) o bien yuxtapuestas con comas: “Es un perflujo i reflujo de brisa i flúido i ráfaga i sones i humos olor; la luz percambia, en lampos color, calor, claroscuros, en ánimo” (163). A

²²³ Véase por ejemplo, algunas acuarelas de 1923: *Ña diáfana*, *Homme das serpent*, *Jefe de sierpes*, *Figura y sierpe*, *Cuatro cholas*, *Hipnotismo*, *Ion Cintas*, *Jefa honra*, *Pa Bonino*.

su vez, estas imbrican materias heterogéneas relativas a la vista (*color, claroscuros*), oído (*sones*), olfato (*humos olor*), tacto (*fluido, brisa*) e incluso lo que no se percibe de modo sensible como el ánimo. En el mismo sentido utiliza la conjunción distributiva *ya*, que además refuerza la visión de objetos cambiantes. Por ejemplo:

Floto voi allén lejos. Hónduer en niebla plurcambicolor veo ciudá. Sas biopalacios i biochozas, de armazón i pienso. Se pertransforman, se agrandan o achican; ya son de postes i cimbras i cúpulas, ya de muros lisos en parches fosfi, ya pululan en biocúmulos, ya temblequean de andamios seudocristal. Se desplazan, suben, se hunden, se interpenetran, se separan i reídem (162).²²⁴

En la segunda oración de la cita, el narrador afirma que *ve* una ciudad, de modo que la descripción que sigue debería ser de aquello que se percibe mediante la vista, no obstante indica que los palacios y las chozas de carácter orgánico o biológico son de armazón y pensamiento. Es decir que ve en simultáneo los objetos y sus estructuras internas (facultad del oído), o bien, cuando *ve*, accede al conocimiento profundo de las cosas vistas. Asimismo convierte la intangible facultad de pensar en una materia visible (y lo suficientemente sólida como para sostener una edificación).²²⁵ Entonces, la acción concreta de ver (el acto perceptivo que involucra los ojos) equivale a la acción mística de *visionar* como revelación de la forma verdadera y única de la realidad. Si bien el relato en sí mismo es un registro de una experiencia visionaria, esta información es vedada al lector: omite el hexagrama del *I Ching* de referencia y titula “Poema”. De modo que hay un sentido oculto –omitido–

²²⁴ Traducción de Nelson: “Voy flotando allá lejos. En el fondo, veo una ciudad en una niebla de muchos colores cambiantes. Sus palacios orgánicos y chozas biológicas son de armazón y pensamiento. Se transforman continuamente, se agrandan o se achican; ya son de postes y cimbras y cúpulas, ya de muros lisos de parches fosforescentes, ya pululan en cúmulos orgánicos, ya temblequean como andamios hechos de un material como vidrio. Se mudan, suben, se hunden, se interpenetran, se separan, y repiten lo mismo (en Solar, 2006: 174).

²²⁵ En otro pasaje ve “bocetos de pienso” (163), haciendo de los pensamientos una materia física de la atmósfera.

que, a su vez, es evocado en la forma como opera la vista del narrador, proponiendo una relación de contigüidad entre visión, sonido (y oído) y mente que enlaza doblemente con el imaginario precolombino y con el universo esotérico.

La música y la palabra oral se perciben en el tiempo: cuando escuchamos los últimos acordes, los primeros ya no existen más que en la memoria (v.g. Belinche y Ciafardo 2015); la imagen y la palabra escrita, en cambio, se perciben en el espacio. Muchos de los elementos que ve el narrador corresponden al sonido, como los “voceríos de todas las lenguas” (163) o las plantas que “canturrian” (161),²²⁶ y son presentados con propiedades visuales como la capacidad de flotar, ondular, moverse, chocarse. Por ejemplo, las voces “sexpanden, ondulan” (163) y en el ambiente se manifiestan “xas enjambres letras, i marañas glifos, i disfonéticas i copluracentos” (163), que Nelson traduce como “sus enjambres de letras y marañas de glifos y fonéticas distintas y múltiples acentos juntos” (en Solar, 2006: 175). Las letras, fonéticas y acentos de las voces en todas las lenguas no aparecen como fonemas, ni como sonidos, sino como *enjambres* y como tales son materialidades físicas que ocupan lugar en el espacio y se desplazan. A su vez, en tanto *glifos*, asedian los signos visuales mexicas que equivalen a palabras o sílabas. De esta forma Xul construye atmósferas visuales para asediar imágenes acústicas, proyectando en el espacio lo que se percibe en el tiempo.

En sentido equivalente, pero inverso, la acción de leer no es ejercida gracias a la vista, sino mediante alguna forma de absorción o succión, más cercana a la descripción de Ong sobre el funcionamiento del oído. En el fragmento citado en el

²²⁶ La elección de *canturrian* y la atmósfera de *voceríos* en enjambres desordenados recuerdan la descripción acústico-visual de Alfonso Reyes del mercado de Anáhuac, en la que “la charla es una *canturía* gustosa. Esas xés, esas tlés, esas chés que tanto nos alarman escritas, escurren de los labios del indio con una suavidad de aguamiel” (2006: 36, cursiva nuestra). Véase el capítulo 3.

apartado anterior, el narrador describe la visión de pagodas de libros a los que se incorporan (“se incuerpan” (163)) sus lectores, quienes no *leen*, sino que “vitichupan ciencia i sofía” (163). En un pasaje anterior describe una torre de libros de diversos materiales (de piedra, de barro, de leñas, de rollo y –tal vez- comunes), “perivuélada de letrienjambres moscue, yuxtarodeada de qizás mangente vaga estudi” (162).²²⁷ Aquí los enjambres de letras vuelan alrededor de los libros como moscas y los seres incorporan su contenido vagando cerca. En los dos casos los libros no son objetos para ser *leídos* en sentido estricto (es decir para pasar la vista por lo impreso o escrito y comprender sus significados), sino que funcionan como voces o sonidos: se transmiten por medios elásticos como el aire y quien se encuentre cerca los recibe como sensación perceptiva, sin necesidad de accionar (mover la vista, abrir portadas, pasar páginas, etc.).

La oralidad y la escritura, así como los dominios más generales del sonido y la visión parecen interferirse como opuestos complementarios, que se definen por la presencia e intervención del otro (según sucede en las diagonales que se cruzan en la x de su firma y en el signo de movimiento *ollín*). Xul parece enfrentar el orbe del sonido y el de la imagen en dos espejos deformantes de modo que cada uno es sí mismo y reflejo del otro. Su encuentro convoca y produce infinitas formas reflejadas, las cuales son *algo nuevo* que contiene los opuestos complementarios que les dieron origen. En este sentido recuerda el mito andino de creación, en el que la luna y el sol dinamizan el inicio de la vida al reconocerse no en sí mismos, sino en la imagen del otro (v.g. Del Carpio, Miranda Alzuaga, 2008): cada astro accede al autoconocimiento al verse reflejado en el otro.

²²⁷ Traducción de Nelson: “con enjambres de letras volando alrededor como moscas, rodeada de seres al lado que son quizás gente que vaga estudiosamente” (en Solar, 2006: 173).

La imagen del mito andino de creación importa (como en el capítulo 1, la leyenda náhuatl de los soles) no sólo porque Xul actualiza imaginarios precolombinos, sino porque su producción de los años '20 se despliega en el terreno del mito. Sus textos quieren ser fundantes de un nuevo tiempo, el de la unidad latinoamericana y exponen el pasado (imaginado) y el futuro (deseado) en el presente, desarticulando la línea temporal occidental para explorar sus posibilidades en la simultaneidad. Desde esta perspectiva leímos la acuarela *Nana Watzin* en el primer capítulo, como acto fundacional de una nueva visualidad que recupera un relato igualmente fundante de una nueva era para el hombre y el mundo, según la cosmovisión *náhuatl*. Dado que la producción de Xul se alza tendiendo puentes, correspondencias y desplazamientos entre texto verbal y visual, pensamos que este sentido orienta también la elección de las “Primeras historias que se oyeron en este Continente”, que Xul publica en la *Revista Multicolor de los sábados* en 1933.



Revista Multicolor de los sábados, año 1, n° 2, p. 4

“Primeras historias que se oyeron en este Continente”

“Cuentos del Amazonas, de los Mosetenes y Guaruyús. Primeras historias que se oyeron en este Continente” (116)²²⁸ es un conjunto de tres relatos breves que no lleva una firma autoral, sino la aclaración “Versión de Alejandro Schulz” (116).²²⁹ En cierta forma exhiben otra dimensión de la intervención de Xul en el campo literario como *traductor* cultural. Si en la carta a Marechal y en los poemas de Morgenstern su traducción actúa como puente entre lenguas (español, *neocriollo* y en el segundo caso, alemán), en esta ocasión además de orillas idiomáticas acerca zonas culturales, pues versiona narraciones míticas de pueblos originarios del Amazonas diseminados en territorios actuales de Paraguay, Bolivia y la frontera entre Brasil, Venezuela y Guyana. En este gesto, así como en las acuarelas *Chaco*, *Cuatro Cholas* y *Piai*,²³⁰ entre otras, levanta regiones del continente usualmente perimidas y algunas incluso auto-consideradas periféricas respecto de Buenos Aires (v.g. Escobar, año). Así, y en relación con su configuración de una identidad común latinoamericana, Xul no sólo enlaza el río de la Plata con un imaginario precolombino mesoamericano (como vimos en el capítulo 1 respecto de los códigos *nahuas* y *Nana Watzin*), sino que

²²⁸ Además de su publicación inicial en 1933 en la *Revista Multicolor de los sábados*, los relatos son reproducidos varias décadas después en *Crisis* (n° 38, mayo/junio de 1976) y en suplemento de cultura de *Tiempo Argentino*, (17/03/1985). Véase Freitas Bittencourt (1999).

²²⁹ La publicación de una *versión* de relatos míticos asedia términos en que Xul se presenta a sí mismo como “recreador, no inventor” (132). Definición que trasluce una concepción del artista como *puente*, es decir quien no inventa desde cero, sino que *media* en la transmisión y mejoría de lo *ya creado*. Es la misma idea contenida en la presentación del *neocriollo*, en la que Xul no sería su *creador original*, sino quien de forma y asume la tarea de difundir un proceso socio-lingüístico que se estaría dando en Latinoamérica. Asimismo, los datos mencionados (aún antes de leer los textos) permiten retomar problemas trabajados en el capítulo 2, como las variaciones de su firma y la importancia del vínculo con Borges (director de la revista) en la participación de Xul en medios gráficos.

²³⁰ Véase Armando y Fantoni 1995.

reposiciona culturas desplazadas del discurso dominante, nucleadas en torno al pemón, el quechua y el guaraní.²³¹

Dijimos que el título de los relatos apela al Amazonas, región *desplazada* en una imagen usual de un imaginario precolombino centrada en las zonas andina y mesoamericana. En el mismo sentido, el subtítulo evoca la oralidad, registro también *desplazado* respecto de la escritura. La formulación: “*Primeras historias que se oyeron en este Continente*” (116, cursiva nuestra) imprime, asimismo, un sesgo originario y fundacional (por ser los primeros) y ubica los relatos en una tensión entre oralidad y escritura, propia de la producción cultural latinoamericana (v.g. Cornejo Polar, Pacheco). El título sugiere al lector que el texto que va a leer ficcionaliza una voz narrativa que no es la de un escritor sino la de un *hablante* y advierte sutilmente que las palabras funcionarán como “la representación de una voz” (Pacheco: 1992, 69).²³²

Nos interesa destacar la recuperación de estructuras de la narración oral, desde la producción de efectos de oralidad y su actualización a través de modos que la vinculan con la imagen y la visualidad. El primer relato es una versión de una

²³¹ Es importante señalar que en sucesivas modificaciones al *neocriollo* Xul incorpora elementos del quechua y el guaraní, tal vez como una manera de afirmar (y reivindicar) la existencia de sus comunidades de hablantes en el siglo xx, paralela a la imposición y expansión del español y el portugués, dominantes en su invención idiomática.

²³² Salvadas las distancias, tomamos esta idea del análisis que realiza Pacheco de los relatos de Rulfo, cuyos títulos, por lo general, consisten en fragmentos de habla (“¡Diles que no me maten!”, “Es que somos muy pobres”, “La noche que lo dejaron solo”, etc.). Estos “son la primera indicación de que el texto es la representación ficcional de una voz narrativa, de que los narradores de Rulfo se muestran, casi siempre de manera explícita, como hablantes (es decir como participantes de un intercambio verbal directo) y no como escribientes (es decir, como participantes en un intercambio mediado por el texto). De una manera u otra, cada palabra en el discurso ficcional rulfiano funciona como la representación de una voz” (1992: 69).

leyenda de los pemones²³³ difícil de rastrear dado el carácter oral de su transmisión y conocida por las *transcripciones* de los años '80 del siglo XX como “El tigre y el cangrejo”.²³⁴ Xul remplace algunos personajes y elementos, entre ellos, el tigre por un jaguar, central en mitologías andinas que incluyen el norte argentino, y el zamuro (ave rapaz endémica de Venezuela y Colombia) por el cóndor, característico de Sudamérica. En el relato el jaguar se encuentra con un cangrejo que envía sus ojos al mar para que vean y luego los trae de regreso; entusiasmado, le pide que haga lo mismo con los suyos y desoye al cangrejo, quien le advierte que el “tata de las tarariras” (en la versión indígena un gran pez) está cerca y se los puede comer. Ante la insistencia, el cangrejo acepta enviar los ojos del jaguar al mar y estos son devorados. Ciego, desesperado y sin poder atrapar al otro para vengarse, acepta ayuda de un cóndor, quien vierte en sus cuencas oculares leche de un árbol resinoso, que aunque le produce mucho ardor, toma la forma de nuevos ojos. El cóndor le exige que en agradecimiento cace tapires para él y “así quedó hasta el día de hoy. El jaguar caza para que coma el cóndor” (118). Como se ve, en su función mitológica explica el origen de los ojos amarillos y brillantes del jaguar / tigre y su relación alimenticia con el cóndor / zamuro, ya que el ave sobrevuela la caza del felino y come la carroña que éste deja.

Citamos un extenso fragmento para analizar procedimientos que puedan tomarse como indicadores de “efectos de oralidad” (Pacheco: 1992, 39) y evocaciones a dinámicas culturales orales y afincadas en formas de pensamiento mítico. El relato inicia así:

²³³ Los pemones son un pueblo distribuido en la región fronteriza entre el sureste de Venezuela, Guyana y el noroeste de Brasil, con una comunidad actual cercana a los 30.000 habitantes. Su lengua, pemón, forma parte de la familia de las lenguas Caribe.

²³⁴ Nos referimos, por ejemplo, a la versión para niños de Fray Cesáreo de Armellada, ilustrada por Laura Liberatore (1986).

El cangrejo mandó sus ojos al lago mar. Dijo: “*Vayan hasta la orilla de lago mar, mis ojos, vayan, vayan, vayan!*” Los ojos se fueron. Él se quedó sin ojos. Entonces dijo: “Ah, se han ido mis ojos! Ahora los voy a llamar”. Entonces dijo: “*¡Vengan de la orilla del lago mar, mis ojos, vengan, vengan, vengan!*” Entonces volvieron sus ojos.

Mientras tanto, un jaguar acechaba. Dijo el cangrejo: “¡Ah, ahí vienen mis ojos!” Luego dijo: “Ahora mando mis ojos otra vez”. En cuanto dijo esto, saltó el jaguar tras él y lo asustó: “¡Eh!” Le preguntó: “¿qué dices ahí, cuñado?” El cangrejo contestó: “Mando mis ojos al lago mar”. Ahí dijo el jaguar: “Manda mis ojos al lago mar. Manda mis ojos cuñado”. El cangrejo contestó, “No, el tata de las tarariras se acerca y se los tragará”. El jaguar dijo: “Si, pues, quiero que los mandes”. Y contestó el cangrejo: “¡Bueno, quédate quieto!” Después dijo: “*¡Vayan hasta la orilla del lago mar, ojos de mi cuñado, vayan, vayan, vayan!*” Entonces se fueron los ojos del jaguar, y quedaron solo los agujeros. Ahí se asustó el jaguar y dijo: “¡Llamad mis ojos, cuñado!” El cangrejo dijo: “*¡Vengan de la orilla del lago mar, ojos de mi cuñado, vengan, vengan, vengan!*” Y los ojos volvieron. El jaguar dijo: “¡Lo has hecho bien, cuñado! Mándalos otra vez”. El cangrejo contestó: “No, tata tararira está ya muy cerca”. El jaguar dijo: “¡Si, pues, mándalos otra vez, otra vez no más!” entonces dijo el cangrejo: “*¡Vayan hasta la orilla del lago mar, ojos de mi cuñado, vayan, vayan, vayan!*”.

Y los ojos del jaguar se fueron. Tata tararira agarró los ojos y se los tragó... (116-117, cursivas nuestras)

Según Pacheco, la evocación de la narración oral en la escritura puede manifestarse en una tendencia a la factualidad, reacia a la abstracción teórica, a través de pensamientos agregativos e integrativos que parecen orientarse siempre a la síntesis (1992: 41).²³⁵ Ello se materializa en el relato de Xul en la elección de expresiones aditivas antes que subordinativas, por ejemplo: “El cangrejo mandó sus ojos al lago mar. Dijo: ‘*Vayan hasta la orilla de lago mar, mis ojos, vayan, vayan,*

²³⁵ Pacheco sigue los estudios de Walter Ong (2006) que también incluimos en nuestro marco teórico. En este apartado tomamos como referencia el estudio de Pacheco sobre narradores latinoamericanos que provocan en la escritura residuos de oralidad, a los que caracteriza —con Ángel Rama— como *narradores de la transculturación*. No obstante, aunque nos interesa de su trabajo, la identificación de efectos de oralidad y las marcas de una escritura que “imagina el mundo desde la psicodinámica de la oralidad” (1992: 102), es preciso establecer una distancia entre Xul y los escritores de su corpus, donde destaca que Xul no se afina en la experiencia regional de su comunidad, por lo que no se lo podría considerar en los marcos del neo-regionalismo. Xul recupera la oralidad y la cosmovisión de comunidades ajenas en el tiempo y en el espacio a la propia, enlazando el Río de la Plata (contexto de enunciación) con el Amazonas y con Mesoamérica. De modo que asume la perspectiva y la voz de *otro* cultural para constituir en el terreno de la utopía un nuevo *nosotros*.

vayan!` Los ojos se fueron. Él se quedó sin ojos” (116). En la cita, la frases (breves) se *yuxtaponen* sin conectores que las subordinen (como podrían ser mientras y así) y se *superponen* repitiendo el sujeto de modo redundante (el cangrejo, él), el objeto (sus ojos, mis ojos, los ojos, sin ojos) y la acción (vayan, vayan, vayan, vayan, fueron). Asimismo, el narrador no indica tiempo o espacio del relato, que inicia sumergido en la acción (“El cangrejo mandó sus ojos al lago mar” (116)), ya que se supone la existencia de un contexto compartido y una interacción directa entre narrador y oyentes (1992: 39). Tampoco explica por qué ni cómo el cangrejo puede desprenderse de sus ojos, enviarlos al mar y traerlos de regreso. No reflexiona ni interroga ese *poder*, o el del cóndor de devolverle la visión al jaguar, o el apelativo familiar de “cuñados” con el que se llaman los personajes entre sí, pues, como afirma Pacheco, este tipo de narración no suele incluir análisis intelectuales, ni exploración psicológica de los personajes y da por sentado un conocimiento común entre narrador y audiencia (1992: 43).

Una lectura detenida del fragmento permite observar también que la narración se estructura sobre la repetición de *fórmulas*²³⁶ (resaltadas en cursivas) y de expresiones vinculadas al hablar y escuchar, por ejemplo la palabra *dijo* aparece catorce veces, acompañada también de *dices*, *contestó* y *preguntó*. En la forma de articulación de las unidades para producir sentidos, Xul apela a la reiteración exacta de frases y de estructuras sintácticas: “‘Mando mis ojos al lago mar`. Ahí dijo el jaguar: ‘Manda mis ojos al lago mar. Manda mis ojos, cuñado’” (117). Estas construcciones organizan la narración como un intercambio dialógico y escenifican

²³⁶ Albert Lord afirma que las fórmulas son procedimientos imprescindibles en la recitación de narradores orales, prefabricados para brindar apoyos al discurso narrativo. Aunque su estudio enfatiza en *frases hechas* que funcionan como muletillas, su caracterización es pertinente para considerar la producción de un relato estructurado sobre la oralidad (en Pacheco 1992: 86).

una situación de relato oral y popular, donde la reiteración, la síntesis y el uso de fórmulas ayudan al narrador a organizar su discurso en la inmediatez del intercambio, y a la audiencia, a seguir la secuencia narrada y recordar lo que se *dijo* anteriormente.²³⁷

Además, como señala Walter Ong (2006), en culturas desprovistas de sistemas escriturarios, la repetición construye la memoria cultural, pues sólo se sabe lo que se recuerda por repetición. Expresiones como “¡Vayan hasta la orilla del lago mar, mis ojos, vayan, vayan vayan!” o “¡vengan de la orilla del lago mar, mis ojos, vengan, vengan, vengan!” y su repetición casi exacta a lo largo del texto (variando sólo de quién son los ojos) implican una repetición en tres niveles: de frases a lo largo del relato, de palabras al interior de las frases -con un efecto cíclico, pues cada una inicia y termina con *vayan* o *vengan*- y de letras al interior de las frases. En la escala de los fonemas se produce una aliteración de la *v* y de la terminación *an*, que hace que ciertos sonidos permanezcan en la lectura como ecos. Esto produce un efecto de canto y de emisión ritual del sonido y es fácil imaginar al narrador/cantor pronunciándolas de una manera especial, tal vez con un ritmo, un tono o una coloratura vocal determinados cada vez que vuelve a decir las frases. Asimismo, en el nivel narrativo las oraciones señaladas son *performativas*, en tanto funcionan como una acción que produce consecuencias: los ojos van y vuelven del mar ante la voz del cangrejo. Así, la palabra funciona como acción en un doble sentido: evoca la acción de hablar/cantar y es un evento en la historia. Es pertinente recordar que en la

²³⁷ Al respecto, Pacheco continúa estudios de Walter Ong y afirma: “ya que el discurso oral solo puede ser registrado en la memoria y no sobre ninguna superficie o materialidad autónoma de escritura, requiere que tanto el emisor como su audiencia sean apoyados por múltiples y peculiares recursos mnemónicos, tales como el desarrollo de una trama narrativa, el uso de diferentes tipos de ‘fórmula’, la utilización de patrones fonéticos, la recurrencia de tópicos o lugares comunes, el soporte de movimientos corporales o el apoyo estructural e modelos binarios de analogía o contraposición” (1992, 40)

dinámica de la oralidad cultural la palabra no es concebida como un signo visual, ni como un instrumento de registro, sino, en palabras de Pacheco: “como un evento, como una acción” (1992: 39).

Es significativo el pasaje en el que el jaguar, luego de acechar al cangrejo, salta tras él y lo interpela:

“¡Eh!” Le preguntó: ¿“qué dices ahí, cuñado?” El cangrejo contestó: “Mando mis ojos al lago mar”. Ahí dijo el jaguar: “Manda mis ojos al lago mar. Manda mis ojos, cuñado” (117).

La interrogación traslada por metonimia el conjunto de acciones que *hace* el cangrejo a su *decir*. La pregunta “¿qué dices?” no obtiene por respuesta: *digo...* sino una acción -“mando mis ojos...”- en la que el *decir* es sólo una parte. El conjunto de acciones que realiza el cangrejo, que implican ni más menos, la extraordinaria capacidad de independizar los ojos del cuerpo, que se trasladen y luego se reincorporen al organismo, es reducida a la acción de decir, de modo que el todo se traslada a un fragmento, la voz, que actúa como causa y sentido. La cualidad sonora de las frases que evocan el canto (en este caso asociado a la invocación, el mantra, el encantamiento, el hechizo...) y el sentido *mágico* de palabras que al ser dichas generan transformaciones en la realidad, asedian el poder del rito y del verbo en todo acto de creación mitológica (Eliade, 2001). Así, la construcción de una atmósfera oral no sólo actualiza dinámicas culturales volcadas a la oralidad, como la de los pemones, sino también sus concepciones míticas y rituales.

En el mismo pasaje, el jaguar se ubica atrás del cangrejo, por lo que él mismo es sólo una voz para el otro participante del diálogo, quien no lo ve. La voz del jaguar inquiere la del cangrejo y, como dijimos, el *hacer* es reducido al *decir*. De esta manera el relato enlaza la cualidad acústica de rituales de algunas culturas amazónicas (de donde proviene el mito narrado), donde lo sonoro es disociado de lo

visual. Como trabaja Ticio Escobar en *La maldición de Nemur* (1999), hay divinidades *Ishir* que son sólo voz, no tienen imagen, y ritos guaraníes que se realizan a oscuras, pues importa la dimensión de sentido que se instaure a través de texturas de sonido (los cánticos, las invocaciones del chamán, el contrapunto de las tacuaras contra el suelo y las maracas, etc.).²³⁸

El pasaje contiene también otro enlace al pensamiento mítico, a través del deíctico de espacio *ahí* utilizado como deixis de tiempo: “¿qué dices *ahí*, cuñado?” El cangrejo contestó: ‘Mando mis ojos al lago mar’. *Ahí* dijo el jaguar:...” (117). El primer uso del adverbio *ahí*, en la pregunta del jaguar, se corresponde con la metonimia de *hacer* por *decir*, pudiendo remplazar la interrogación por ¿qué haces *ahí*? No obstante, persiste una ambigüedad por el encadenamiento semántico con *decir*, en el cual *ahí* referiría al lugar en que dice, es decir a la frase: ¿qué dices en esa frase? Ahora bien, el segundo *ahí* aparece en la voz del narrador, el sintagma “ahí dijo el jaguar” (117) refiere al *momento* de la conversación en el que el jaguar dice algo, de modo que podría haber usado *entonces*, *en ese instante*, *después*, etc. Esta doble elección produce una espacialización del tiempo, pues el narrador indica un *lugar* en el tiempo en el que algo es dicho. Como efecto se advierte una concepción espacio-temporal similar a la del mito, donde el tiempo no es una cadena abstracta y sucesiva, sino un evento en el espacio del presente.²³⁹ A su vez, refleja una concepción unitaria del espacio-tiempo, que en las culturas andino-amazónicas se integra en el concepto de territorio o *pacha* (v.g. Del Carpio, Miranda Luizaga,

²³⁸ Véase también la entrevista de Julio Ramos a Ticio Escobar en la revista *Katatay* (Ramos 2012).

²³⁹ Lo mismo ocurre en otro pasaje del relato “Entonces se fueron los ojos del jaguar, y quedaron solo los agujeros. Ahí se asustó el jaguar (117).

2008), y en las mesoamericanas, como señalamos en el capítulo 1, en el de “espacio de tiempo” (v.g. León Portilla, 1980).

La palabra en los ojos

No es un dato menor que entre los repertorios de la tradición oral Xul seleccione un relato centrado en la vista. No olvidemos que su medio privilegiado de expresión es la pintura y que, si bien actualiza “modos de pensamiento y expresión” (Ong) de culturas orales, como productor cultural es un *exponente* de la cultura letrada, y –como todos nosotros- miembro de una sociedad grafológica y dactilográfica (Ong). La trama narrativa elegida por Xul se despliega en torno a la acción de enviar los ojos al lago mar. Eso es lo que está haciendo el cangrejo cuando llega el jaguar y para éste es tan imperioso el deseo de que sus ojos también vayan que acepta el riesgo de que el tata de las tarariras se los coma, lo que efectivamente sucede.

La necesidad de ver *con sus propios ojos* que compele al jaguar es característica, según Ong, de sociedades grafológicas, cuyos criterios de verdad se asientan en la visión, por asociación con el valor del documento escrito, o bien, en palabras de Lienhard, como consecuencia de la “fetichización de la escritura” (1992: 18). Con cierta ironía, incluso, el cangrejo le dice al jaguar ya ciego: “¿*has visto* cuñado? Tata tararira ya se los tragó” (117, cursiva nuestra). La frase hecha *has visto* (igual que otras similares como *ver para creer* o *si no lo veo, no lo creo*) exhibe una naturalización social de la vista como criterio de verdad, en tanto corrobora acontecimientos. Así, el texto imprime a la oralidad primaria (de la que proviene el relato) rasgos de culturas escriturarias centradas en la vista, señalando tal vez un

carácter incompleto del sistema oral de comunicación, pero en simultáneo traslada a la visión dimensiones propias de la oralidad.²⁴⁰

Este desplazamiento recupera también el principio náhuatl que mencionamos en el capítulo anterior (en relación con *Visión de Anáhuac*) mediante el cual la visión es el acto de cerrar los ojos para ver en profundidad el sentido de las cosas. De este modo, además de posicionar la vista como criterio autosuficiente de verdad, la trama que organiza la producción de Xul permite apreciar en los relatos un sentido más *denso* de la visión, interferido a la vez por concepciones místicas y por cosmovisiones indígenas. En la historia del jaguar y el cangrejo, los ojos *viajeros* que se independizan del cuerpo y van y vuelven del lago mar, acercan al sujeto inmóvil la visión de algo que ocurre en otro lugar y tal vez en otro tiempo. En este sentido, evocan el canto de los narradores populares que transmiten información entre

²⁴⁰ Dado que consideramos que la producción de Xul despliega principios de contradicción y complementariedad de opuestos, resulta pertinente señalar que la introducción de la vista como criterio de verdad enlaza con la metáfora que gobierna la concepción de la verdad en la tradición occidental (Blumemberg 2003). Hemos señalado una intención de Xul de desmarcarse del racionalismo, aunque en este punto coincide precisamente con planteos fundacionales del racionalismo moderno. Descartes en la tercera meditación sostiene: “consideraré ahora con mayor circunspección si no podré hallar en mí otros conocimientos de los que aún no me haya apercibido. Sé con certeza que soy una cosa que piensa; pero ¿no sé también lo que se requiere para estar cierto de algo? En ese mi primer conocimiento, no hay nada más que una percepción *clara y distinta* de lo que conozco, la cual no bastaría a asegurarme de su verdad si fuese posible que una cosa concebida tan *clara y distintamente* resultase falsa. Y por ello me parece poder establecer desde ahora, como regla general, que son verdaderas” (1977: 31, cursiva nuestra). Después de determinar que él es una cosa que piensa, deriva de ello un criterio de verdad como “certeza” basado en la “evidencia” y es evidente lo que es “claro” y “distinto”. Y como lo falso es lo contrario de lo verdadero y algo claro y distinto no parece falso, entonces lo evidente debe ser también verdadero con certeza. Lo “claro” y “distinto” es aquello que se ve con “distinción”, y se ve de este modo lo que se puede separar “claramente” de las demás cosas (nótese que en el diccionario de la RAE “claro” y “distinto” se definen uno por el otro). Tras esta irremediable circularidad y petición de principio anida una metáfora visual: la luz del conocimiento, compartida por la verdad como *alétheia* (desocultamiento), *eidos* (idea, forma, figura), teoría (ver la señal de los dioses) y tantas otras. La metáfora de la luz y la visibilidad (asumida en el texto de Xul) subyace también al criterio de verdad como certeza, en paradójica relación de convivencia con las fuentes esotéricas, orientales y precolombinas que nutren su producción.

pueblos y entre generaciones.²⁴¹ Es decir que en cierta forma, los ojos funcionan en la narración como la palabra en una cultura oral. Asimismo, recuerdan la posibilidad del desplazamiento espiritual de la mente en la clarividencia, mediante el cual se accede a la revelación de la unidad divina –en la experiencia biográfica de Xul-, o bien al futuro, el pasado o el diálogo entre espíritus (el cangrejo anticipa –ve- que el tata de las tarariras va a comerse los ojos del jaguar). Así, el relato se enlaza con “Poema” y con el conjunto de los *San Signos*.

Dado que los relatos recuperan mitologías amazónicas de las que forma parte la nación guaraní es pertinente señalar que la metáfora múltiple de los ojos *viajeros* como mente y palabra asedia el concepto guaraní de alma, *ñe'*, que también significa “palaba; lengua: sonido con sentido” (Del Carpio y Miranda Luizaga, 2008: 77). Para en esta cosmovisión, el hombre posee un alma espiritual y una corporal, la primera se asienta en la garganta, se manifiesta al hablar y cantar y puede efectuar viajes independientes (como los ojos del cangrejo), mientras que la segunda con asiento en la sangre y la leche materna, se expresa en la sombra, indefectiblemente conectada al cuerpo físico. En este caso, los ojos evocan ambos sentidos del alma guaraní, espiritual y corporal. Se produce, por tanto, un efecto de contigüidad entre ojos, palabra y mente que ciñe desde la visión el dominio de la audición, pues éste es el único de los sentidos que, como la mente: “unifica, centraliza e interioriza” (Ong, 2006: 77).

²⁴¹ También podrían evocar al texto escrito, pero la condición de los ojos de salir del cuerpo y recorrer el espacio se asemeja al funcionamiento de la voz, mas no al de la escritura y la lectura.

En la versión de Xul de “La gran serpiente”,²⁴² tercer relato de “Primeras historias...” una pareja adoptó un gusano encontrado entre los yuyos, Ñoko, quien crecía sin medida y sólo se alimenta de corazones de animales que el hombre cazaba para él. Habiendo acabado con los animales de la región el hombre comenzó a alimentarlo con corazones de personas que mataba en una aldea cercana, hasta que un joven lo vio matar a su hermana. En consecuencia, los habitantes de la aldea lo “acribillaron a flechazos” (120). Cuando Ñoko, ya de inmenso tamaño, decidió averiguar el paradero de *su padre* que no había regresado, levantó la cabeza hasta el cielo y desde allí, aprovechando el sol del mediodía “miró en rededor y vio al hombre en medio de la plaza de la aldea” (120). Transformado en serpientes de colores que mutaban y renacían, ingresó en las casas, atacó a los hombres y se echó alrededor de la aldea, de modo que nadie podía salir ni entrar. Los hombres lo cubrieron de flechas y Ñoko siguió creciendo hasta matarlos a todos. Luego se transformó él mismo en un hombre, despertó al que lo había criado y juntos se comieron los corazones de todos los demás. El relato concluye: “Ñoko es ahora la vía láctea” (120).²⁴³

Tal como sucede en el relato de jaguar y el cangrejo, el acto de ver opera en la narración como criterio autosuficiente de verdad. Es decir, también produce una actualización de la oralidad cultural centrada en la visión.²⁴⁴ En la conclusión del

²⁴² Es una versión de un relato mosetene que, si bien Xul refiere que corresponde al norte de Bolivia, aparece con variaciones en todo el vasto universo mitológico guaraní para explicar el origen mítico de la vía láctea.

²⁴³ Para un ahondamiento en la irrigación y circulación de fuentes e imágenes en la producción de Xul entendida como trama, pueden identificarse equivalencias entre Ñoko y el “mandivo” que se le presenta al narrador en “Poema” en el momento de máxima elevación espiritual del relato (véase el fragmento citado en este capítulo): “indefinido, cielidiámetro” (163) y “su ropaje, cambicolor indeciso en parches” (163).

²⁴⁴ La visión de un acontecimiento desencadena castigos y venganzas, así, cuando el hombre mata a la niña, dice el narrador: “esto *lo vio* el hermano” (120, cursiva nuestra) y tal

relato, la descripción de Ñoko funciona como *ícono*, según los niveles del signo de Pierce (1986), ya que exhibe la misma cualidad (o configuración de cualidades) que su objeto y se enlaza a él por semejanza. El narrador no necesita explicar por qué Ñoko se convierte en la vía láctea, ya que la razón se formula en la evidente semejanza visual entre la bóveda celeste marcada por infinitos puntos brillantes y el inmenso cuerpo que envuelve la aldea herido de miles de flechas. La relación entre ambos se produce por propiedades visuales comunes, así, Xul modula en la narración verbal un *signo icónico* (Morris 1985), propio de la imagen visual (pintura, fotografía...) y reenvía de la palabra a la imagen, como en las acuarelas reenvía a la escritura.

Si bien abordamos en el capítulo 1 montajes del sistema lingüístico en el campo pictórico, resulta pertinente una profundización a la luz de los problemas del presente capítulo. Tomamos para ello la acuarela *Tlaloc* (figura 8) de 1923, mismo año en el que pinta *Nana Watzin* y en el que comienza a formular el proyecto latinoamericanista que se dinamiza al año siguiente con su regreso a Buenos Aires. Su nombre remite a una de las deidades más antiguas de Mesoamérica: el dios de la lluvia. Según José Contel (2008), *Tlaloc* significa “el que encarna la tierra” o “el que está hecho de tierra.” Para el autor, la naturaleza telúrica y la función de proveer agua son compatibles a través de las nubes que se acumulan en la cumbre de la montaña, el agua que brota en las cuevas subterráneas y el verdor que cubre su superficie. Por ello en las imágenes de este dios la cabeza representa las nubes y la lluvia, el cuerpo, el cerro y la tierra, y el corazón, el jade (*chalchihuitl*), inscripto en forma de collar o

visión de la acción es bastante para matarlo y dejar su cuerpo en la plaza pública para que todos *lo vean*. Lo mismo ocurre cuando Ñoko se eleva hasta el cielo y *ve* al hombre asesinado, lo que desata su ataque a la aldea.

disco de oro. Su imagen suele ser acompañada de un báculo ondulante en forma de serpiente que figura el rayo, lleva un traje de papel, un tocado de plumas y pintura facial; sus ojos, boca, bigote y nariz son dibujados como volutas. La descripción de Condul se puede observar en los códices nahuas, entre ellos en la lámina 05 del Códice Borbónico, con el que también vinculamos *Nana Watzin*.



Códice Borbónico, folio 05: Tlaloc

En el primer plano de la acuarela de Xul se destaca una figura antropomorfa que posee los atributos visuales y simbólicos de *Tlaloc*: las plumas, el disco de oro, el ojo visible como voluta, bigote, pintura facial y un brazo atravesado por una flecha ondulada descendente, a la manera de bastón *serpentiforme*. En sus manos y cabeza (no puede establecerse si delante o detrás por efecto de la superposición) hay rectángulos celestes y de su boca emerge una figura geométrica quebrada del mismo

color. Mediante yuxtaposición entre signo verbal y visual, podemos expandir a estas figuras el significado del significante AGUA, dispuesto a su lado.



Xul Solar, *Tlaloc*, 1923

Aunque no nos detenemos en sus operatorias compositivas, es pertinente señalar el predominio de las que establecimos en *Nana Watzin* y en la formulación del *neocriollo*. Acabamos de mencionar la yuxtaposición y la superposición (trabajada mediante transparencias de los colores y la ligereza de la materia pictórica). La simplificación está presente desde el tratamiento del dibujo y del color, puesto que no ofrecen ni profundidad, ni tridimensión, ni efectos de perspectiva, ni claroscuros, sino que los colores son planos, no simulan texturas y se dejan ver las figuras geométricas básicas que componen cada imagen. Así como en *Nana Watzin* observamos aglutinaciones verbales (ÁLTARÁLAMAMATERRA), en *Tlaloc* se aglutinan

signos visuales, formando una extraña unidad de peces y serpientes que emergen entre las bandas verdes ubicadas en la parte inferior de la imagen.²⁴⁵

Además de a *Tlaloc*, su bastón, las bandas de agua y los peces-serpientes, también vemos el sol, flechas que descienden del cielo, letras y palabras. Tanto los signos plásticos como los verbales tienen un tratamiento formal propio de la plástica y equivalentes entre sí (contornos esfumados, disposición inestable en el espacio, fragmentación). Así, es difícil organizar las palabras en frases; además se trata sólo de sustantivos (uno es español y dos en nahautl: TLALOC, ATL y AGUA) y de fragmentos del nombre del dios (TLA, TLAL), ubicados a distintas alturas, por lo que no se puede tampoco identificar una secuencialidad que organice algún orden de lectura convencional. De este modo, el registro pictórico parece absorber elementos aislados del sistema lingüístico, por lo que pensamos que las palabras son montadas en la composición como *palabras-imágenes*. Esto es: son *imágenes* en tanto operan como *signos estéticos* (Mukarovsky), casi autónomos de la función comunicativa y con predominio de sus características plásticas, pero no dejan de ser *palabras* que el lector puede restituir como tales en el sistema de la escritura.

Por ejemplo, al leer el término AGUA se nos presenta inmediatamente una imagen mental de su referente, sin necesidad de buscarlo dentro del cuadro; esa relación de la palabra con un referente externo dota de significado a los rectángulos celestes que el personaje central lleva en las manos y a las bandas que salen de su cabeza como el torrente de agua que emerge de *Tlaloc*. En cambio, en el caso de TLA, ATL y TLAL la posibilidad de encontrar un referente se hace muy difícil. La búsqueda de significados, en este caso, remite al propio cuadro. Las opciones son varias, por

²⁴⁵ Se pueden observar aglutinaciones visuales similares, por ejemplo en: *Man sierpes* (1935), *Sierpes biki* (1935), *Mestizos de avión y gente* (1936).

ejemplo asociarlas por repetición de las letras T, L y A con la palabra TLALOC, si se conoce que éste es el nombre de un dios azteca; asociarlas a la figura principal, ataviada con rasgos precolombinos, por la sonoridad mesoamericana de la combinación TL (las *tl*es a las que se refiere Reyes), o bien recibirlas como imágenes e integrarlas en una unidad en la que flotan letras, serpientes, flechas y otras formas. Las opciones no son disyuntas: la imagen las contiene a todas (y quizás a otras que no señalamos) en simultáneo.

En cierta forma *Tlaloc* propone una operación inversa a la de “La gran serpiente”: aquella reenvía desde el texto verbal al signo icónico y esta del texto pictórico, al sistema verbal. Pero el desplazamiento y reenvío no es directo ni mucho menos transparente. Aunque éste no es un estudio de procesos de recepción, si especulamos sobre efectos de lectura, pareciera que las palabras son *vistas* por el espectador antes que *leídas*, pues su visualidad material adquiere predominio sobre la sonoridad y principalmente sobre el significado. Ello complejiza la relación entre el signo y el referente, que debe ser buscado fuera del cuadro, pero también dentro de él, vinculando la imagen mental y la sensible.

A diferencia de Magritte por ejemplo, o de los cubistas que introducen *frases* que complementan o quiebran el sentido, *Tlaloc* fragmenta la unidad de la frase –y de la palabra– tal como fragmenta los personajes. Ante la observación, por ejemplo, de *Ceci n’est pas une pipe*, célebre pintura de Magritte, relacionamos las palabras entre sí formando una frase que tiene un sentido en sí misma, afirma que un objeto cercano no es una pipa. Es la frase y no las palabras sueltas lo que vinculamos con la imagen que la contradice.²⁴⁶ En *Tlaloc* parece configurarse un efecto de lectura

²⁴⁶ Véase Foucault 1997.

inverso: las palabras se relacionan primero con las imágenes (en tanto signos visuales con propiedades plásticas equivalentes) y luego entre sí (como signos verbales). Por eso funciona como *imagen-palabra*, integrada en la composición como signo estético. Es posible incluso que el reconocimiento de la palabra con criterios morfológicos o semánticos sea demorado, posterior a su identificación como imagen y, aún más, una vez que opera el reconocimiento persiste un *extrañamiento* por su fragmentación, procedencia de distintos idiomas y predominio de propiedades plásticas.

De esta manera, la composición propone un sistema de correspondencias semánticas en el que la imagen visual puede desplegar sus significados potenciales sólo cuando se integran a ellas las palabras, pero a su vez (y esto es lo más relevante) los significados de las palabras podrían interpretarse plenamente y abrir paso a la configuración de sentidos sólo cuando se las integra como *imagen-palabra* en el conjunto plástico. El registro pictórico en *Tlaloc*, como en *Nana Watzin* y el resto de las acuarelas que incluimos en una *serie americana*, contiene de manera conflictiva el sistema lingüístico, entendido a su vez, como un archivo en continua transformación.

Nueva oralidad y nueva visualidad hacia un nuevo tiempo latinoamericano

Las tensiones entre oralidad y escritura, sonido y visualidad e imagen y palabra que observamos en textos verbales y pictóricos, trasluce una concepción de Xul sobre el arte como actividad visionaria y sobre el mundo enlazado por correspondencias y analogías que remiten a la posibilidad de un diálogo constante de

todo y todos.²⁴⁷ Desde esta perspectiva, la producción de Xul despliega sistemas de correspondencias semánticas y formales entre elementos disyuntos en la tradición occidental, que afirman un intento de distanciamiento de la racionalidad occidental, al rescate de formas de pensamiento premoderno (europeo y americano), a la vez que exhibe la inevitable interferencia de lógicas modernas occidentales de las que el artista es parte y sobre las que opera seleccionando. Como trabajamos en el capítulo 2, Xul se asienta en el peso de la tradición letrada, pero interviene en el campo cultural desarticulándola, al situarla en diálogo con imaginarios precolombinos y fundamentos esotéricos, así como a través de invenciones lingüísticas, montajes de escritura y oralidad y de palabras e imagen pictórica.

Los relatos del Amazonas proponen desplazamientos entre dominios de la oralidad y de la visualidad: los ojos metaforizan la voz y asedian el sentido del oído, la palabra escrita produce efectos de oralidad, el texto publicado en una revista evoca la narración oral y, asimismo, el énfasis visual de culturas escriturarias y dactilográficas atraviesa formas de pensamiento de la oralidad primaria. En sentido equivalente, en el capítulo 1 observamos que la acuarela *Nana Watzin* restituye la secuencialidad temporal de la narración oral mexicana en la simultaneidad de la imagen pictórica, traslada formas de la pronunciación a la palabra escrita y –como estudia Cristiá- se organiza desde principios rítmico-sonoros. Asimismo, los textos sobre Pettoruti (capítulo 2) homologan necesidades musicales y plásticas y exhiben correspondencias entre la composición pictórica y las armonías musicales. “Poema” expone desplazamientos recíprocos entre imágenes visuales y acústicas y se afina en el *extrañamiento* de un lenguaje que aglutina y yuxtapone fragmentos de los idiomas

²⁴⁷ Véase al respecto el capítulo 1, en especial las vinculaciones planteadas con Baudelaire y Kandinsky.

dominantes de América del sur, usados como una materia moldeable, un archivo a disposición. *Tlaloc* convoca al espectador a un movimiento similar de desplazamiento y circulación entre la imagen pictórica y la palabra, así como entre el lenguaje de las vanguardias históricas europeas y la configuración visual de códigos mexicas.

Esta densa trama de interferencias cruzadas parece señalar que tanto la oralidad como la visualidad, exponentes de tradiciones culturales diversas y en conflicto, necesitan el aporte del otro, pero no para fusionarse en una unidad, sino para operar desde el cruce de opuestos-complementarios cuyo montaje es síntoma de contradicciones irresueltas (Didí-Huberman 2016). Así, los sentidos, las posibilidades, los efectos de cada una se enriquecen y se multiplican en formas de comunicación y expresión ambiguas, donde persisten identidades que se interpenetran como instancias disímiles, que no pueden sintetizarse, sino que, al contrario, exhiben sus diferencias y el conflicto de sus límites desbordados e imbricados en un mismo espacio textual. El contrapunto fundamental de esta trama de interferencias asedia una tensión nodal en la cultura latinoamericana entre oralidad y escritura. Esta remite al amplio espectro de enfrentamientos y relaciones de poder que recorre la historia de las naciones del subcontinente y sus vínculos con el resto del mundo, en especial con Europa occidental y, con claridad en el contexto de la enunciación, con Estados Unidos.

El análisis de las operatorias y estrategias mediante las cuales Xul interfiere en sus textos estos dominios, así como de los efectos de lectura que ellos podrían provocar resulta clave para comprender desde medios formales su utopía de integración latinoamericana, pues prevalece una solidaridad insoslayable entre los propósitos, los marcos de referencia y su configuración en imágenes y palabras. Xul

despliega una *nueva visualidad*, visible en sus acuarelas, que pretende ser fundante de nuevos modos de ver *en conflicto* y una *nueva oralidad*, cristalizada en el *neocriollo*, que *devora* y resignifica los idiomas dominantes, a la vez que desborda marcos lingüísticos y se monta en la acuarela. El proyecto fundante de una visualidad y una oralidad recoge mitos precolombinos y actualiza sus sentidos en el presente, tramados con la tradición occidental para afirmar (desde su invención) un nuevo tiempo de unidad latinoamericana, entendida igualmente como montaje de identidades heterogéneas, cuya interacción dé lugar al enriquecimiento en la multiplicidad y la interferencia, y permita un desarrollo de modos de expresión para –en palabras de Xul- “empezar a decir lo nuevo nuestro” (99).

Conclusiones

Desde el título de esta tesis (*Xul Solar: montajes palabra / imagen en una utopía latinoamericana*) intentamos dar centralidad al concepto de montaje, la trama de imagen y palabra como opuestos-complementarios constitutivos de la producción de Xul, la proyección de una utopía ordenadora y dadora de sentido, orientada desde y hacia un constructo cultural complejo, frágil y denso: Latinoamérica. Una vista panorámica de la pintura argentina de los años '20 signa estas dimensiones como marcas distintivas de las acuarelas de Xul y convoca a un desciframiento, a una interrogación en la que se aloja, en definitiva, el móvil de esta investigación. Pensamos en los Salones Nacionales de Pintura dominados por un impresionismo pintoresquista de reminiscencia española: tranquilos paisajes de provincia (Fernando Fader), retratos de costumbres criollas, gauchescas e incluso indígenas (Cesáreo Quirós, Jorge Bermúdez), situaciones de trabajo y vida cotidiana (Pio Collivadino). En los “contrasalones” y en las galerías independientes, las vanguardias europeas pasan por un tamiz local y se exhiben tangueros cubo-renacentistas (Curatella Manes), visiones geometrizadas de La Boca (Víctor Cúnsolo) y fiestas populares en las que los temas tradicionales reciben tratamiento moderno (Alfredo Gramajo Gutiérrez, Pedro Figari). En los dos extremos del amplio abanico de “matices” (Weschler 1999) subyace un hilo conductor: la indagación de la identidad nacional. Buscada en el campo o en la ciudad, en el pasado o en el presente, con lenguajes emergentes o dominantes resulta un *leit motiv* indiscutido de la producción visual. Sin embargo, ello parece transformarse con el regreso de Xul Solar y Emilio Pettoruti.

En las acuarelas que Xul trae de Europa en 1924 y en las que pinta en Buenos Aires desde entonces no aparecen gauchos, ni pampas, ni cerranías, sino –tal vez– ciudades que no son Buenos Aires o que podrían ser, con Marechal: su contracara, “sólo visible para los ojos de intelecto” (2013: 513). No se ven guardas pampa (como en *Martín Fierro*), ni iconografía del noroeste, tampoco gauchos, tangueros, orilleros, estibadores, ni modernos burgueses porteños. No obstante, miramos sus acuarelas y dudamos entre el reconocimiento de elementos familiares y la evidente presencia de dimensiones lejanas, cuyos códigos de percepción desconocemos. Nos parece que al mismo tiempo son y no son componentes del *archivo* visual de nuestra cultura y ello convoca a una reflexión sobre la ambivalencia de sus imágenes, pero también sobre las bases mismas de aquello que llamamos “nuestra cultura” (¿rioplatense, argentina, latinoamericana, universal?).

El recorrido propuesto en los capítulos de la tesis intentó reconstruir y reconocer, en textos visuales y escritos de Xul, una figuración proyectiva de Latinoamérica anclada doblemente en un contexto discursivo nacional, desde una concepción centrada en la reflexión sobre la identidad argentina y una trama mayor continental anudada en torno a “nuestra América”. Ello propició una puesta en diálogo con focos problemáticos asumidos por “grandes maestros” del continente en forma destacada: el derecho a valernos de la tradición occidental para conquistar formas de expresión propias, genuinas, devoradoras de lo extranjero en lo local y de lo local perimido. Así, en los capítulos 2 y 3 textos de Xul fueron puestos en diálogo con Borges y Marechal y entramados con Henríquez Ureña, Reyes y Oswald de Andrade, como también con Vasconcelos y Torres García. Esta puesta en diálogo (ya imaginaria, como *experimento ficcional*, ya afincada en archivos, documentos y operaciones de lectura y escritura) nos permitió ahondar en una dimensión de la

producción de Xul orientada con firmeza a la construcción de una identidad cultural latinoamericana, dispuesta a desbaratar en el terreno simbólico las relaciones de dominación Europa – América, alterando el funcionamiento en la creación artística de los binomios centro / periferia, originalidad / recepción, maestros / aprendices en viajes de formación, modernidad / atraso.

Desde *Nana Watzin*, en el primer capítulo, y los relatos del Amazonas, en el cuarto, analizamos la actualización de imaginarios mesoamericanos, guaraníes y andino-amazónicos como fundamentos de la utopía latinoamericana de Xul. Esta recuperación del horizonte precolombino densifica modos vanguardistas de abreviar en el pasado, en tanto no se limita al territorio argentino, sino que enlaza el Río de la Plata con el resto del continente en una historia *profunda* común, asentada en una cosmogonía de circularidad y simultaneidad. Asimismo, inscribe simbologías nahuas, códices mexicas, mitos pemones, mosetenes, guaruyús en otra cadena de tradiciones: la occidental. Esta reinscripción se manifiesta en la elección de formatos privilegiados como la pintura (“bellas artes”) y la escritura, en la preferencia por lenguajes del modernismo y las vanguardias históricas, acogiendo propuestas de Kandinsky, Klee, Baudelaire y Wagner, así como en la adopción del Esoterismo de Blavatsky, Heindel y Steiner. Lejos de ser caprichosas o arbitrarias, estas operaciones de selección y reorganización de repertorios tradicionales americanos (perimidos) y europeos constituyen un piso de sustentación para su modulación de un futuro de unidad en Latinoamérica que, según trabajamos en los capítulo 2 y 3, Xul sostiene en términos programáticos en sus textos sobre Pettoruti.

Latinoamérica como objeto de reflexión constituye un motor que enlaza la producción visual y escrita de Xul en los '20 y comienzos del '30 y, en forma simétrica, teje entre sí los capítulos de esta tesis. Para ello resultaron no sólo

pertinentes sino necesarios, paradigmas teórico-conceptuales destinados a la interpretación de Latinoamérica y su producción cultural: *transculturación*, *heterogeneidad*, *hibridación*... conceptos caros a la crítica del continente y poco frecuentados en los estudios sobre Xul, así como aquellos ya en circulación en el vanguardismo: *mezcla*, *antropofagia* y la tensión nacionalismo / cosmopolitismo. La naturaleza *interferida* y *extravagante* de su producción implicó también una expansión hacia la construcción de un trama teórica de *frontera*, igualmente atravesada y *mutante*, abierta desde la semiótica a la historia social del arte, la historia intelectual y de las ideas, la sociología marxista de la cultura, la antropología estructural, modelos explicativos del pensamiento mítico, esoterismo y teoría audiovisual.

Junto a los conceptos provenientes de la teoría y la crítica cultural latinoamericanas propusimos como urdimbres nodales dos nociones de diverso calibre, *descentradas*, extrapoladas de sus marcos iniciales: montaje y utopía. La primera inscripta en la producción fílmica (uno de los pocos lenguajes artísticos en los que Xul no incursionó de modo directo) y la segunda, reservada a proyectos políticos de transformación socio-económica. La consideración de planteos de Didi-Huberman y Eisenstein por una parte y de Mannheim, Ricoeur y Baczko por otra, supuso desarticular los objetos a los que están dedicados y re-ensamblarlos en la visualidad y en el *neocriollo*, para conformar estrategias e instrumentos que permiten analizar textos que no son audiovisuales pero se configuran *como si* lo fueran, (volviendo insuficientes los marcos para el análisis estricto de la literatura y de la plástica como orbes independientes). También, para interpretar modulaciones utópicas que no aspiran a cambiar el rumbo de la sociedad, pero sí señalan un malestar frente al camino consolidado e imaginan que otro modo es posible.

Montaje y utopía resultaron hermanados e imbricados, pues desde nuestra perspectiva, la utopía latinoamericana de Xul procede por montaje e imagina un montaje. En el conjunto de los capítulos identificamos la naturaleza del futuro colectivo que Xul modula para la región: una yuxtaposición de unidades heterogéneas que no se fusionan en una totalidad sintética, sino que desde su unión conflictiva se multiplican, *salen fuera de sí* para reconocerse en una identidad común, múltiple, abierta, que no desconoce las divergencias y particularidades que la conforman y enriquecen. Ello expresan acuarelas como *Drago* y *País* trabajadas en el capítulo 3, se afirma en los textos sobre Pettoruti que analizamos en el segundo y tercero y anida en la persistencia reconocible de unidades de español y portugués en el *neocriollo*, que indagamos en el cuarto.

El *sujeto neocriollo, múltiple y heterogéneo* - que caracterizamos en el capítulo 3- es una doble alternativa a los discursos dominantes porque propone una inversión de la relación asimétrica Europa / América, alzando una bandera (o muchas banderas) y una lanza dirigidas desde América hacia Europa (en un viaje simbólico que revierta el de la conquista), y porque no modula un núcleo cerrado que reemplace una forma por otra: su utopía es un *montaje cultural*. En sintonía, su producción se estructura sobre una articulación de operaciones de montaje: de materias sensibles (imagen / palabra), de sentidos (visión / audición), de lenguas (español / portugués), de sistemas de comunicación (oralidad / escritura), de tiempos (pasado / futuro), de lenguajes plásticos (figuración / abstracción), de tradiciones (occidental / no occidental), de epistemes (mística / racional). Son dimensiones visibles como apropiaciones de elementos pre-existentes que confluyen en sus textos visuales y escritos a la manera de fragmentos heterogéneos y en colisión que *salen fuera de sí* hacia nuevas unidades expansivas.

Indagamos la retroalimentación entre utopía y montaje desde la circulación de cuatro operatorias con las que Xul compone, mediante equivalencias y transposiciones, textos visuales, narraciones místicas, relatos mitológicos y artículos programáticos: yuxtaposición, aglutinación, superposición y simplificación. Vasos comunicantes de su producción que advertimos en forma destacada en los montajes palabra / imagen. Ya Gradowczyk describió sus acuarelas de los '20 como “pinturas verbales” y Boido señaló la formación de un constructo palabra/imagen. Desde este piso exploramos en *Nana Watzin* y en *Tlaloc* una visualidad contenedora de opuestos-complementarios, donde la naturaleza temporal y sucesiva de la palabra, la narración, el sonido y la oralidad se montan en la simultaneidad del espacio pictórico. Identificamos allí un gesto fundacional de una *nueva visualidad* para un nuevo tiempo latinoamericano que actualiza su pasado en el presente como una memoria viva. Según el principio precolombino de *dualidad* y *ambivalencia* que Xul recupera, una *nueva visualidad* implica también una *nueva oralidad*: el *neocriollo*, pensado como un idioma de fronteras expandidas y bases inestables que da lugar a narraciones escritas, motiva el recuerdo de Borges de conversaciones *balbuceantes* (1990) o bien se imbrica en composiciones pictóricas y funciona como signo plástico/lingüístico.

Así, en los textos programáticos, Xul postula un *padre* para “el futuro riquísimo de este mundo nuevo” (97): Pettoruti, y a través suyo se posiciona a sí mismo como *padre* de la “vanguardia criolla hacia lo futuro” (98). Rodea ese nacimiento con un conjunto de imágenes que aluden a la fundación de un tiempo: el inicio de la era de *ollín*, sol de movimiento, la transformación de *Ñoko* en la vía láctea, el origen del sol y la luna mediante el sacrificio o el auto-reconocimiento en el otro. Configura un pasado común, procura una tradición y desde un movimiento de

recuperación, reinención y proyección despliega una *visualidad* y una *oralidad* ofrecidas como formas de expresión *propias* para el *nuevo sujeto latinoamericano*. Xul imagina un pasado que permita imaginar un futuro. En sus textos los dos tiempos se *yuxtaponen* y *superponen* trazados por marcas equivalentes, son ambiguos, múltiples y heterogéneos, son imaginados y deseados y son, también, una posibilidad imprecisa pero necesaria.

Hemos pretendido reconstruir su utopía de integración latinoamericana a través del estudio de operatorias que enlazan formatos heterogéneos y reconfiguran enclaves de la producción cultural que nombramos, con Rama, lengua, estructura y cosmovisión, tres operaciones transculturadoras (2008). Aglutinación, superposición, simplificación y yuxtaposición organizan la estructura material de su producción en una trama interferida en la que los ámbitos y registros envían uno al otro en una red inagotable de correspondencias, confiriendo la forma material de los nuevos lenguajes, que destina a la unidad de la región, la visualidad y la oralidad neocriollas, asentadas en la recuperación de una palabra que es, de por sí, fundadora: mito. Desde la actualización de mitos construye una matriz primordial, inaugural que es co-creación, en tanto intervención de un productor cultural de comienzos del siglo XX en una textura profunda de cosmogonías, archivos y tradiciones dominantes y oprimidas. Sometidos por Xul a nuevas refracciones, los materiales culturales pre-existentes se expanden para moldear una imagen que por su naturaleza utópica es una crítica social: un proyecto de aglutinación regional, donde las naciones se yuxtapongan sin borramiento, las posibilidades expresivas se potencien al simplificarse y el pasado imaginado y el futuro deseado se superpongan en la simultaneidad mítica reconfigurada en el presente.

La reconstrucción de esta dimensión político-social de los textos visuales y escritos de Xul expresa posicionamientos subyacentes a la escritura de esta tesis, evidenciados en parte en la configuración del marco teórico. Nos referimos a la concepción del artista-intelectual como productor cultural, sobre la que hemos insistido al evitar términos como creador y creación que envían a la figura carismática del “artista genial”, incomprendido e inclasificable. Es esta, por supuesto, una posibilidad fascinante y más aún para artistas enigmáticos como Xul (también Van Gogh, William Blake, Goya...), pero la decisión de desarmarla para asumir un punto de vista crítico nos permitió considerar su extravagancia como marca de la forma específica que asumen sus textos y discutir su lectura como objetos excéntricos y excepcionales en tanto intemporales, disociados del momento histórico. Así entendidos, como efecto *particular* de las condiciones históricas en las que emergen, los caminos interpretativos se ampliaron (lejos de circunscribirse) y pudimos también leerlos como una respuesta –siempre original y singular- a esas condiciones materiales. Asimismo, concebimos la interpretación como un acto de re-escritura de los textos de Xul, acorde a una ficción organizadora, en nuestro caso, en torno a la utopía de integración latinoamericana. Esto implicó priorizar ciertas urdimbres de la trama y postergar o no profundizar algunas, que podrían retomarse desde otras interrogaciones a una producción que expresa su historicidad en el polivalente y ambiguo terreno del arte y la imaginación.

Fuentes primarias

Xul Solar: Textos pictóricos

Título	Año	Medidas (cm.)	Técnica	Localización
<i>América</i>	1923	09,5 x 23	acuarela, gouache y tinta	Rubbers
<i>Añoro patria</i>	1922	21,5 x 25,5	acuarela y gouache	Particular
<i>Boa Chaco</i>	1923	11 x 26	acuarela y gouache	Particular
<i>Ángel de cintas</i>	1926	16,3 x 21,3	acuarela	Particular
<i>Axende encurvas mi flama hasta el Sol</i>	1922	21 x 12	acuarela, gouache y tinta	Particular
<i>Bárbaros</i>	1926	14,3 x 19,6	acuarela y tinta	Particular
<i>Bau</i>	1926	16 x 21	acuarela y tinta	Desconocida
<i>Chaco</i>	1922	9,8 x 23,2	acuarela y gouache	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
<i>Chaco</i>	1923	11,2 x 24,6	acuarela, gouache y tinta	Particular
<i>Cuatro cholas</i>	1923	25,8 x 32,1	acuarela y gouache	Constantini
<i>Danza</i>	1925	24,8 x 31	acuarela y gouache	Particular
<i>Desarrollo del Yi Ching</i>	1953	35 x 50	acuarela y gouache	FPK-MXS
<i>Despedida</i>	1923	17 x 21,7	acuarela, gouache y tinta	Particular
<i>Dos anjos</i>	1915	27 x 36	acuarela	FPK-MXS
<i>Drago</i>	1927	25,5 x 32	acuarela, gouache y tinta	FPK-MXS
<i>Drago y dama fluctúo</i>	1923	12 x 24,5	acuarela y gouache	Particular
<i>Figura y sierpe</i>	1923	26 x 32	acuarela y gouache	Particular
<i>Fluctúa navesierpe</i>	1922	17 x 29,5	acuarela y gouache	Particular
<i>Gallo, gente, drago</i>	1924	19 x 24	acuarela	Particular
<i>Hipnotismo</i>	1923	25,8 x 32,1	acuarela y gouache	Constantini
<i>Homme das serpent</i>	1923	26 x 32	acuarela y gouache	Particular
<i>Horóscopo</i>	1927	13,5 x 20	acuarela y tinta	Particular
<i>IAO</i>	1923	18 x 23,3	acuarela y gouache	Particular
<i>Ion cintas</i>	1923	25,5 x 25,5	acuarela y gouache	Museum of fine Arts
<i>Jefa</i>	1923	26 x 26	acuarela y gouache	Museum of fine Arts
<i>Jefa honra</i>	1923	28 x 26	acuarela y gouache	Particular
<i>Jefe de dragones</i>	1923	26 x 32	acuarela y gouache	Particular
<i>Jefe de sierpes</i>	1923	27,2 x 32	acuarela y gouache	Constantini
<i>Juzgue</i>	1923	26 x 32	acuarela y gouache	FPK-MXS
<i>Los cuatro</i>	1922	7,4 x 30	acuarela y gouache	Constantini
<i>Lugares</i>	1922	9,8 x 23,2	acuarela y gouache	Reina Sofía
<i>Mago</i>	1923	15 x 21	acuarela, gouache y tinta	Desconocida
<i>Man sierpes</i>	1935	17 x 22,4	lápiz	FPK-MXS
<i>Manifiesto</i>	1927	29 x 25,5	acuarela, gouache y tinta	Particular

<i>Mansilla 2936</i>	1920	13,7 x 18,6	acuarela y gouache	Particular
<i>Mero</i>	1923	25,7 x 32	acuarela, gouache y tinta	Constantini
<i>Mestizos de avión y gente</i>	1936	32 x 46	acuarela	FPX-MXS
<i>Milicia</i>	1926	23 x 19	acuarela y gouache	Particular
<i>Místicos</i>	1924	36,5 x 26	acuarela	MNBA
<i>Mundo</i>	1925	25,5 x 32,5	acuarela y gouache	Halle
<i>Nana Watzin</i>	1923	25,5 x 31,5	acuarela y gouache	Constantini
<i>Nuevo mundo</i>	1922	11 x 14,2	acuarela y gouache	FPK-MXS
<i>Ña Diáfana</i>	1923	26 x 32	acuarela y gouache	FPK-MXS
<i>Otro drago</i>	1927	23 x 32	acuarela, gouache y tinta	Particular
<i>Podre</i>	1922	10,3 x 23,3	acuarela	Particular
<i>País</i>	1925	25,2 x 32,7	acuarela y gouache	Particular
<i>Pareja</i>	1923	25,9 x 32	acuarela y gouache	Constantini
<i>Piai</i>	1923	15 x 21	acuarela, gouache y tinta	MNBA
<i>Por su cruz jura</i>	1923	25,8 x 32,2	acuarela y gouache	Constantini
<i>Proa</i>	1925	50 x 33	acuarela y gouache	MNBA
<i>Proa (boceto)</i>	1925	30,5 x 22,5	acuarela y lápiz	FPX-MXS
<i>Pupo en el aire</i>	1925	21 x 31	acuarela	Particular
<i>Sol herido</i>	1918	21 x 25	acuarela y gouache	Particular
<i>Rei rojo</i>	1922	11 x 25,7	acuarela y gouache	Particular
<i>Ronda</i>	1925	25 x 31	acuarela y gouache	Constantini
<i>Rua Ruini</i>	1949	35 x 50	acuarela	FPK-MXS
<i>San Danza</i>	1925	23 x 32	acuarela y gouache	FPK-MXS
<i>Serpientes y cintas</i>	1925	28 x 37,5	acuarela y pintura de plata	Particular
<i>Sierpes biki</i>	1935	18,4 x 23,3	lápiz	FPK-MXS
<i>Sin título</i>	1925	30 x 22,5	acuarela y gouache	FPK-MXS
<i>Sin título (Pa Bonino)</i>	1923	47,5 x 52	acuarela y gouache	Particular
<i>Sin título (Personajes)</i>	1925	16 x 21	acuarela y tinta	Particular
<i>Solazo</i>	1922	10,3 x 23	acuarela y gouache	Particular
<i>Soto con trío</i>	1930	31,5 x 47	acuarela	FPK-MXS
<i>Teatro</i>	1924	28 x 37,5	acuarela y tinta	Particular
<i>Tito, drago, banderas</i>	1927	28,5 x 21,5	acuarela	Particular
<i>Tlaloc</i>	1923	26 x 32	acuarela y gouache	Desconocida
<i>Tres y sierpe</i>	1923	15,6 x 19,7	acuarela y gouache	Particular
<i>Troncos</i>	1919	31,7 x 46,8	acuarela y gouache	Constantini
<i>Tú y yo</i>	1923	26 x 36	acuarela y gouache	FPK-MXS
<i>Visión en fin del camino</i>	1934	32 x 47	acuarela y gouache	Particular
<i>Vuel villa</i>	1936	34 x 40	acuarela y gouache	FPK-MXS

Xul Solar: textos escritos

Las citas y la numeración de páginas corresponden a: Xul Solar (2006). *Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*. Patricia Artundo (comp.). Buenos Aires: Corregidor

J. Ramón (1923). “Pettoruti y el desconcertante futurismo.” *La Razón*, Buenos Aires, domingo 09 de diciembre de 1923. 104-107

A. Xul Solar (1923-24). “Pettoruti y obras.” [dactiloscrito datado Munich junio 1923]. 96 -97

Alejandro Xul Solar (1923-24). “Pettoruti.” [dactiloscrito sin datar, 1923-24]. 98 - 104

A. Xul Solar (1924). “Pettoruti.” *Martín Fierro*. N° 10-11, septiembre – octubre de 1924. 107 - 111

Xul Solar (1927). “Despedida a Marechal.” *Martín Fierro*. N° 37, 20 de enero de 1927. 112

Xul Solar (1927). “Algunos piensos cortos de Cristian Morgenstern.” *Martín Fierro*, N° 41, 28 de mayo de 1927. 113-116

Xul Solar (1931). “Poema.” *Imán*, París, N° 1, abril de 1931 y *Signo*, Buenos Aires, n° 3, abril de 1933. 161-164 en *neocriollo*, 172-176 en español

Xul Solar (1931). “Apuntes de *neocriollo*.” *Azul*, Azul, año 2, n° 11, agosto de 1931. 164-168 en *neocriollo*, 176-181 en español

Alejandro Schulz (1933). “Cuentos de Amazonas, de los Mosetenes y guarayús. Primeras historias que se oyeron en este continente.” *Revista Multicolor de los sábados*. Buenos Aires, año 1, n° 2, 19/08/33. 116-120

Fulano de Tal (1934). “Hablan los libros. ‘Genhis Khan, emperador de todos los hombres.’” *Crítica*. Buenos Aires, año 21, n° 7298. 121-126

Xul Solar (1936). “Visión sobre el trilíneo.” *Destiempo*, Buenos Aires, año 1, n° 2, noviembre de 1936. 168-171 en *neocriollo*, 181-184 en español

Alejandro Xul Solar (1947). “Antecedentes personales.” [1947]. 54-56

Alejandro Xul Solar (1957). “Autómatas en la historia chica.” *Mirador. Panorama de la Civilización Industrial*. Buenos Aires, n° 2, junio de 1957. 132-145

A. Xul Solar (1957). “Propuestas para más vida futura. Algo semitécnico sobre mejoras anatómicas y entes nuevos.” *Lira*, Buenos Aires, año 15. 146-151

Xul Solar (1961-62). “XUL SOLAR, Alejandro.” [sin datar, 1961-62]. 56-57

Xul Solar (1962). “Xul Solar.” [sin datar 1962?]. 57-58

Alejandro Xul Solar (1962). “Conferencia sobre la lengua ofrecida por Xul Solar en el Archivo General de la Nación.” 28 de agosto de 1962. 198-204

Xul Solar: entrevistas

Foglia, Carlos (1953). “Xul Solar, pintor de símbolos efectivos.” *El Hogar*. Buenos Aires, año 49, n° 2288, 18/09/53

Indart, Héctor (1947). "Xul Solar, creador del panajedrez." *Él. Revista mensual ilustrada para el hombre y el hogar*. Buenos Aires, año 1, n° 1.

Marín, Carlos (1950). "Los astros señalan a Juan M. Fangio como a un hombre de grandes destinos. El extraordinario volante a través de la astrología, la quiromancia y la grafología." *Coche a la vista*. Buenos Aires, año 4, octubre.

Sheerwood, Gregory (1951). "Gente de mi ciudad: Xul Solar, campeón mundial de panajedrez y el inquieto creador de la 'panlingua'." *Mundo argentino*. Buenos Aires, 01/08/51.

Artículos en la revista *Martín Fierro*

Las citas y la numeración de páginas corresponden a: *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar* (1995). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes

J.L y G.J.B, "Itinerario de un vago porteño." N° 39, marzo de 1927. 326

Ganduglia, Gonzalo, "Buenos Aires, Metrópoli." N° 42, junio-julio de 1927. 357

Güiraldes, Ricardo, "Carta abierta." N° 14-15, enero de 1925. 91

Ortelli y Gasset (Borges y Mastronardi), "A un meridiano encontrao en una fiambrrera." N° 42, junio-julio de 1927. 357

Pereda Valdés, Ildefonso, "Madrid, Meridiano, etc." IV, N° 42, junio-julio de 1927. 356

Rojas Paz, Pablo, "Imperialismo baldío." N° 42, junio-julio de 1927. 356

Sin firma, "Manifiesto de *Martín Fierro*." N° 4, mayo de 1924. 25

Sin firma. "Ecos de *Martín Fierro*. Nuevas adhesiones" N° 08-09, agosto- septiembre de 1924. 61

Sin firma, "¿Quién es *Martín Fierro*?" N° 12-13, octubre- noviembre de 1924 87

Sin firma, "Notas de *Martín Fierro*/ Despedida a Marechal." N° 37, 20 de enero de 1927. 298

Artículos en otras publicaciones periódicas

Atalaya (1927). "Salón Florida". *Campana de palo. Periódico mensual de bellas artes y polémica*. N° 15. 7-8

De Torre, Guillermo, "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica." [1927, *La gaceta literaria*, n° 8, abril]. En Schwartz Jorge (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE. 594-599

Mariátegui, José Carlos, "El pintor Pettoruti." *Variedades*, Lima, n° 928, 12/12/1925. En Tarcus, Horacio y Longoni, Ana (2001), "Cartas inéditas de una amistad vanguardista." *Ramona. Revista de artes visuales*. N° 19-20. 10-21

Sin firma, "Decadencia del arte en la época actual." *La Razón*. Buenos Aires, 17/01/21

Textos literarios

Borges, Jorge Luis (1990). "Conferencia pronunciada en la Fundación San Telmo el miércoles 3 de septiembre de 1980", *Recuerdos de mi amigo Xul Solar. Comunicaciones 3*, Buenos Aires: Fundación San Telmo

Borges, Jorge Luis (2011a). "El idioma infinito," *El tamaño de mi esperanza* [1926], Obras completas, t. 2, Buenos Aires: Sudamericana. 36-40

Borges, Jorge Luis (2011b). "El escritor argentino y la tradición," "Las versiones homéricas," *Discusión* [1932], Obras completas, t. 3, Buenos Aires: Sudamericana. 305-317; 258-265

Borges, Jorge Luis (2011c). "Las Kenningar," *Historia de la eternidad* [1936], Obras completas, t. 4, Buenos Aires: Sudamericana. 132-154

Borges, Jorge Luis (2011d). "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," *Ficciones* [1944], Obras completas, t. 5, Buenos Aires: Sudamericana. 13-34

Borges, Jorge Luis (2011e). "La muralla y los libros," *Otras inquisiciones* [1952], Obras completas, t. 6, Buenos Aires, Sudamericana. 9-12

Borges, Jorge Luis (2011f). "Las dos maneras de traducir," *Textos recuperados (1919-1929)*, [1926], Obras completas, t. 17, Buenos Aires, Sudamericana. 377-382

Borges, Jorge Luis (2011g). "Homenaje a Xul Solar. Discurso," *Textos recuperados (1956-1986)*, [1968], Obras completas, t. 18, Buenos Aires, Sudamericana. 172-179

Darío, Rubén (1950). "Historia de un sobretodo" [1892], *Cuentos completos*. Volumen 12. México: Fondo de Cultura Económica

De Andrade, Oswald (2002). "Manifiesto de la poesía Pau Brasil," [1924, *Correio da manhã*, 18/03/24], "Manifesto antropófago" [1928, *Revista de Antropofagia*, Sao Paulo, año I, N° I, mayo. 03-07]. En Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE. 167-171; 173- 180

Fernández, Macedonio (1967a). *Papeles de reciénvenido* [1929]. Buenos Aires: CEAL

Fernández, Macedonio (1967b). *Museo de la novela de la Eterna* [1967]. Buenos Aires: CEAL

Henríquez Ureña, Pedro (1952). "La utopía de América" [1922], "Patria de la justicia" [1924], "El descontento y la promesa" [1926]. *Ensayos en busca de nuestra expresión* [1933]. Buenos Aires: Raigal. 21- 27; 28-32; 37-56

Henríquez Ureña, Pedro (2004). *Las corrientes literarias de la América hispana* [1940-41]. México: FCE

Marechal, Leopoldo (1939): "San Juan de la Cruz", En *Sol y Luna*. N° 02. 83-99

Marechal, Leopoldo (2013): *Adán Buenosayres* [1948]. Ed. Navascués, Javier de. Buenos Aires: Corregidor

Mariátegui, José Carlos (2007). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* [1928]. Caracas: Biblioteca Ayacucho

Mariátegui, José Carlos (2010). *La tarea americana*. Buenos Aires: Prometeo

Martí, José (1977). “Nuestra América,” *Política de nuestra América*. México: Siglo XXI. 35-101

Pettoruti, Emilio (1968). *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar-Hachette

Reyes, Alfonso (1996). “A vuelta de correo” [1932]. *Obras completas*, t. VIII. México: FCE. 427-449

Reyes, Alfonso (1997). “Notas sobre la inteligencia americana” [1936]. *Obras completas*, t. IX. México: FCE. 82-90

Reyes, Alfonso (2006). “Visión de Anáhuac (1519)” [1915], *Visión de Anáhuac (1519), Ifigenia cruel*. Colección *Voz viva de México*. México: UNAM. 27-62

Vasconcelos, José (2002). *La raza cósmica* [1925]. En Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE. 608-612

Lecturas de Xul Solar en Europa

AAVV (1912). *A short guide to the american antiquities in the British Museum*. Oxford: University Press

Códice Borbónico, reproducción digitalizada completa en: <http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Borbonicus/thumbs0.html> (recuperada 22/11/17)

Códice Ríos (Vaticano A), reproducción digitalizada completa en: <http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Vaticanus%203738/thumbs2.html> (recuperada 22/11/17)

Danzel, Theodor-Wilhelm (1922). *Mexiko I. Bilderhandschriften*. Berlín: Folkwang

Fry, Roger (1920). “Ancient American Art”. *Vision and design*. Londres: Chatto and Windus

Lehmann, Walter (1922). *Mexikanische kunst. Orbis Pictus*, 8. Berlín: Ernstwasmuth

Xul Solar: correspondencia activa (FPK-MXS)

“Al Sr. dirijro del Museo de Bellas Artes de La Plata” (Emilio Pettoruti), Buenos Aires, 14/04/31

“Al Sr. Secretario general del Comité organizador, Congreso guaraní-Tupí en Montevideo sr. J. de García Goulard”, Buenos Aires, 07/11/49

Sin encabezado: “Carta de Xul a su madre 1925. A Zoagli”, Buenos Aires, 1925

Postales: *De Xul Solar a Agustina y Clorinda. 29 postales. 1921-1923*:

Sitio inespecífico (Alemania), 07/07/22

München, 10/03/23

München, 12/03/23

München, 17/03/23

Stuttgart, 29/03/23

Stuttgart, 04/04/23

Münich, 14/04/23

Münich, 25/04/23

Münich, 14/05/23

Münich, 29/05/23

Münich, 03/06/23

Kelheim, 06/07/23

Postales: *A. Xul Solar a Emilio Schulz Riga. 20 postales. 1912-1924:*

París, 20/05/13

Londres, 03/11/19

Roma, 15/07/21

Roma, 07/06/21

Münich, (fecha inespecífica) “1º de otoño 1923”

Münich, 15/06/23

Münich, 15/08/23

Sitio inespecífico (Rapallo), 27/02/24

Xul Solar: correspondencia pasiva (FPK-MXS)

Atalaya (Chiabra Costa), “Amigo Xul,” Buenos Aires, 10/12/1925

Fernández, Macedonio, “Estimado Xul,” Buenos Aires, s/f (lunes)

Fernández, Macedonio, “Xul Solar,” Buenos Aires, s/f (martes)

Fernández, Macedonio, “Sr. A Sul Solar: Amigo apreciado,” Buenos Aires, fecha inespecífica (octubre 5, 1926)

Fernández, Macedonio, “Querido Xul,” Buenos Aires, s/f

Fernández, Macedonio, “Amigo Xul Solar,” s/f (jueves, 1926)

Méndez, Evar, “Ilustre y querido Mago,” Buenos Aires, 01/02, año inespecífico

Méndez, Evar, “Querido e ilustre Mago,” Buenos Aires, 20/01/28

Méndez, Evar, “Ilustre Xul Solar,” Buenos Aires, sin fecha

Pereda Valdez, Ildefonso, “Querido Xul,” Montevideo, 3/12/1933

Pereda Valdez, Ildefonso, “Caro co criollo Xul,” Montevideo, 11/04/31

Pettoruti, Emilio, “Querido,” Milán, 17/09/1916

Pettoruti, Emilio, “Querido,” sitio inespecífico, 17/01/24

Pettoruti, Emilio, “Querido Alec,” Milán, s/f

Xul Solar: Carpetas de recortes propias (FPK-MXS). Catalogadas por Sofía Frigerio- selección:

Amberia 1945 / 1947 / 1948 / Amberia 1942 / Amberia 1943 / 1945 / 1946 / 1942 Guerra / 1949 / 1944 / 1950-51 / Sralies politi / 1952-1953 / Guerra 1943 / Ciudas 2 / Amberia 1944 / Sin título / Kin guerra / 1941 Hi pre / Sin título / Kvol / Grabados arte.

Xul Solar: Carpetas de recortes de su esposa (FPK-MXS)

Álbum de recortes: artículos y notas de arte 1920-1982, organizado por Micaela Cadenas de Schulz Solari. Selección: retratos de Xul Solar:

Individual 1. Sin referencias

Individual 2. Barreda, Ernesto “Por los reinos de la cábala.” *La Nación*, 20/10/1929

Individual 3. Sekelj, Tibos, “Jugar con las estrellas y hacer casas de arroz.” *Leoplán*, Bs. As. 1950 [bajada: estas son las ocupaciones, intrascendentes en apariencia, pero todo lo contrario en realidad del astrólogo Xul Solar y la profesora de manualidades Elena Castro de Bordigoni]

Individuales 4 y 5. Marín, Carlos “Los astros señalan a Juan M. Fangio como a un hombre de grandes destinos.” *Coche a la vista*, Bs. As. Oct. 1950

Individual 6. Foglia, Carlos “Xul Solar, pintor de símbolos efectivos.” *El Hogar*, Bs As a. 49, n 2288, 18/9/1953

Individual 7. Torre, Dora de la, “Xul Solar, el hombre increíble.” *El Mundo*, Bs. As. Viernes 20/10/1961

Individual póstumo 1. “Alejandro Schult. Su fallecimiento.”

Individual póstumo 2. “Vigencia patafísica de un mago.” *La Nación*, 24/11/63

Individual póstumo 3. “Xul Solar, pintor, astrólogo y creador de pan-lengua.” *Clarín* 12/12/63

Individual póstumo 4. “Xul Solar: el guardián del fuego.” *Primera plana* 10/8/65

Individual póstumo 5. “Pintura y astrología en Xul Solar.” [*¿Femirama*, 1966?]

Individuales póstumos 6 y 7. Caron, Carlos María, “Xul Solar, un habitante del misterio.” *Revista 2001*, edición extraordinaria, n° 13, agosto, 1969

Individual póstumo 8. “Xul Solar por Xul Solar.” Sin referencias

Individual póstumo 9. Pazos, Luis, “Setenta años después lo reconocen en París.” *Revista Somos* 24/6/77 año i, n° 40

Colectivo 1. “Con una comida festejose la aparición de ‘Argentina’.” *La Razón*, 30/11/1930

Colectivo 2. Sin referencias

Colectivo 3. *El mundo*, Mayo 1929

Colectivo 4. *El mundo*, 03/10/53-7?

Colectivo 5. *La prensa*, 8/1/1961

Bibliografía

General

- Abastado, Claude (1980). "Introduction à l'analyse des manifestes." *Litterature*. N° 39. 03-11
- Acha, Juan; Colombres, Adolfo y Escobar, Ticio (2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Del Sol
- Adorno, Theodore (1962). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel
- Adorno, Theodore (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal
- Agamben, Giorgio (2007). *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Aguilar, Gonzalo (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo
- Aguilar, Gonzalo (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos
- Ansaldi, Waldo (2000). "La trunca transición del régimen oligárquico al régimen democrático." En Falcón, Ricardo (dir.) *Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, Colección Nueva Historia Argentina, Buenos Aires: Sudamericana
- Apollinaire, Guillaume (1994). *Meditaciones estéticas*. Madrid: Visor
- Arciniegas, German (1990). "Nuestra América es un ensayo." *Con América nace la nueva historia*. Bogotá: Tercer mundo editores. 356-371
- Armellada, Fray Cesáreo de (1986). *El tigre y el cangrejo*. Caracas: Ekaré
- Artundo, Patricia (2003). *Artistas modernos rioplatenses en Europa. 1911-1924. La experiencia de la vanguardia*. Buenos Aires: Fundación Constantini
- Artundo, Patricia (2007). "Buenos Aires 1921-1933: Modernidad y Vanguardia." *AAVV, Capitales del arte moderno*. Madrid: Mapfre. 241-275
- Artundo, Patricia y Marcelo Pacheco (2008). *Amigos del arte 1924-1942*. Buenos Aires: Fundación Constantini
- Atalaya (2004). *Actuar desde el arte*. Buenos Aires: Fundación Espigas
- Baczko, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Bs As: Nueva Visión
- Baldasarre, María Isabel (2009). "La imagen del artista. La construcción profesional a través de la prensa ilustrada." En Laura Malosetti y Marcela Gene (comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa
- Balderston, Daniel (2013). "Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de "El escritor argentino y la tradición." En *La biblioteca*. N° 13. 32-45
- Barthes, Roland (1977). "Introducción al análisis estructural de los relatos." En Niccolini, Silvia (comp.), *El análisis estructural*. Buenos Aires: CEAL

- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós
- Barthes, Roland (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós
- Barthes, Roland (2002). *El grado cero de la escritura*. Madrid: Editora Nacional
- Barthes, Roland (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós
- Batalla Rosado, Juan José (1993). “La perspectiva planigráfica precolombina y el *Códice Borbónico*: página 31- escena central.” En *Revista española de antropología americana*. N° 23. 113-124
- Batalla Rosado, Juan José (1994). “Datación del *Códice Borbónico* a partir del análisis iconográfico de la representación de la sangre.” En *Revista española de Antropología americana*. N° 24. 47-74
- Baudelaire, Charles (2009). *Arte y modernidad*. Prólogo de Nicolás Casullo. Buenos Aires: Prometeo
- Becker, Howard, (2009). *Falando da sociedade. Ensaio sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar
- Belinche, Daniel y Mariel Ciafardo (2015). “El espacio en el arte.” En *Metal*. N° 1. 32-53
- Benjamin, Walter (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus
- Benjamin, Walter (1982). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal
- Benjamin, Walter (2015). “Pintura e imagen gráfica.” *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La marca. 137- 142
- Biagini, Hugo y Arturo Andrés Roig (2004). *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*. Tomo I. *Identidad, utopía, integración (1990-1930)*. Buenos Aires: Biblos
- Blavatsky, Elena (2006). *La doctrina secreta*. Buenos Aires: Kier
- Blavatsky, Elena (2007). *Glosario Teosófico*. México: Berbera / Instituto Cultural Quetzalcoatl. http://www.samaelgnosis.net/libro/pdf/glosario_teosofico_2.pdf (recuperado el 23/11/2017)
- Bourdieu, Pierre (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. Argentina: Folios
- Bourdieu, Pierre (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama
- Bravo, Víctor (2004). *El orden y la paradoja. Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Rosario: Beatriz Viterbo
- Bravo Herrera, María Fernanda (2015). *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Corregidor
- Buck- Morss, Susan (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor
- Bürger, Peter (2009). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta

- Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica
- Burucúa, José Emilio (2007). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: FCE
- Calabrese, Omar (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paulos Ibérica
- Calinescu, Matei (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Posmodernismo*. Madrid: Tecnos
- Carnero, Guillermo (1994). "El mito de la ciudad en la época vanguardista." En *Coloquio internacional Literatura y espacio urbano*. Alicante: Fundación cultural CAM
- Castoriadis, Cornelius (1993). *Institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets
- Chartier, Roger (1992). *El mundo como representación. Historia cultural entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa
- Cippolini, Rafael (2011). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual. 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Clark, Timothy (1981). *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona: Gustavo Gili
- Colombi, Beatriz (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo
- Colombi, Beatriz (2011). "Alfonso Reyes y las "Notas sobre la inteligencia americana": una lectura en red." En *Cuadernos de CILHA*. Vol. 12, n° 14. 109-123
- Colombres, Adolfo (2007). *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Del Sol
- Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima: CELACP- Latinoamericana
- Condell, José (2008). "Tlaloc, el cerro, la olla y el chalchihuitl. Una interpretación de la lámina 25 del Códice Borbónico." En *Itinerarios*. Vol 8. 151 - 180
- Corral, Rose (2003). "Memoria y síntesis cultural en el *americanismo* de Alfonso Reyes." En *América*, v. 30, n° 1. 109-115
- Crow, Thomas (1989). *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid: Nerea
- De Miceli, Mario (1968). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Córdoba: UNC
- Del Carpio, Viviana y Jorge Miranda Luizaga (2008). *El bien común*. La Paz: Azul
- Descartes, René (1977). *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Introducción, traducción y notas de Vidal Peña. Madrid: Alfaguara
- Didí-Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Didí-Huberman, Georges (2016), "Vuelta-revuelta. Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes." En Wechsler, Diana (ed.), *Pensar con imágenes*, número especial, Buenos Aires: UNTREF. 09-32

- Eagleton, Terry (2001). *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona / Buenos Aires: Paidós
- Eco, Umberto (1983). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen
- Eliade, Mircea (2001). *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé
- Enzensberger, Hans M. (1969). "Las aporías de la vanguardia." En *Detalles*. Barcelona: Anagrama. 145-174
- Fraenza, Fernando; García, Luis y Moyano, Pablo (eds.) (2015). *Montajes. Arte, filosofía y psicoanálisis en la encrucijada*. Córdoba: Brujas
- Francastel, Pierre (1990). *Sociología del arte*. Madrid: Alianza
- Freitas Bittencourt, Rita Lenira de (1999). *Guerra e poesia: lutas simbólicas do modernismo*. Tesis de Maestría en Literatura. Inédita. Repositorio virtual de la Universidad Federal de Santa Catarina:
<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/81339> (recuperada: 23/11/17)
- Foucault, Michell (1997). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama
- Fuentes, Carlos (2006). *Viendo visiones*. México: FCE
- Funes, Patricia (2006). *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo
- García Canclini, Néstor (2002). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Buenos Aires: Paidós
- Geertz, Clifford (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa
- Gelado, Viviana (2007). *Poéticas de la transgresión*. Buenos Aires: Corregidor
- Giunta, Andrea (2011). *Escribir las imágenes*. Buenos Aires: Siglo XXI
- González, Horacio (comp.) (2008). *Beligerancia de los idiomas. Un siglo y medio de discusión sobre la lengua latinoamericana*. Buenos Aires: Colihue
- Goodman, Nelson (2010). *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Paidós
- Gramuglio, María Teresa (2003). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Municipal de rosario
- Heindel, Max (1984). *Concepto rosacruz del cosmos, o ciencia oculta cristiana*. Santa Fe: Kier
- Hobsbawm, Eric (1991). *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Barcelona: Crítica
- Ibáñez, Alfonso (2000). "La utopía de Mariátegui: método y subjetividad." En Weinberg, Liliana y Ricardo Melgar Bao (eds.). *Mariátegui entre la memoria y el futuro de América Latina*. Cuadernos de cuadernos, México: UNAM
- Honorato, Paula; Lange Francisca; Risco, Ana María (eds.) (2010). *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*. Santiago de Chile: Metales Pesados
- Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus
- Jauss, Hans Robert (1981). "Estética de la recepción y comunicación literaria." En *Punto de vista*. Año IV, nº 12, julio-octubre. 34-40

- Jameson, Frederic (2012). *Signaturas de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo
- Jameson, Frederic (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor
- Jímenez de Báez, Ivette (1989). “El discurso omitido en *Visión de Anáhuac*.” En *Nueva revista de filología hispánica*. Vol. XXXVII, n° 2. 465-479
- Jitrik, Noé (1984). “Papeles de trabajo: notas sobre el vanguardismo latinoamericano.” *Las armas y las razones*. Buenos Aires: Sudamericana
- Jitrik, Noé (2009). “Epílogo.” En Manzoni, Celina (comp). *Rupturas*. Colección *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé
- Johansson, Patrick (2001). “La imagen en los códices nahuas: consideraciones semiológicas.” En *Estudios de cultura náhuatl*. Vol 32. 69-124
- Joly, Martine (2012). *La imagen fija*. Buenos Aires: La marca
- Kandinski, Wassily (1992). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor
- Kandinski, Wassily y Franz Marc (2010). *El jinete azul*. Madrid: Paidós
- Kant, Emmanuel (2013). *Filosofía de la historia*. México: FCE
- Latour, Bruno (1999). “Esas redes que la razón ignora: laboratorios, bibliotecas, colecciones.” En Selgás y Monleón, *Retos de la postmodernidad*. Madrid: Trotta
- Levi-Strauss, Claude (1987). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós
- Lienhard, Martín (1992). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 192-1988*. Lima: Horizonte
- León-Portilla, Miguel (1961). *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. DF: FCE
- León-Portilla, Miguel (1980). *Toltecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl*. México: FCE
- León-Portilla, Miguel (1992). *Literaturas indígenas de México*, DF: Mapfre-FCE
- León-Portilla, Miguel (2006). *La filosofía nahuatl estudiada en sus fuentes*, DF: UNAM
- León-Portilla, Miguel (2008). *La tinta negra y roja. Antología de poesía náhuatl*. México: Era
- López Anaya, Jorge (2005). *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Buenos Aires: Emecé
- Lotman, Yuri y otros (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra
- Löwy, Michael (2005). *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. México: FCE
- Mannheim, Karl (1987). *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. México DF: FCE
- Malosetti Costa, Laura (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: FCE
- Martínez, José Luis (1972). *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*. México: Cuadernos de Jozquín Mortiz

- Masiello, Francine (1986). *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette
- Miceli, Sergio (2010) “Vanguardias literarias y artísticas argentinas. Un ensayo comparativo.” En Altamirano, Carlos (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz
- Monegal, Antonio (1998). *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispanas*. Madrid: Tecnos
- Monteleone, Jorge (2003). “Alfonso Reyes, el conversador.” En *Boletín del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*. N° 11. s/p
- Montgomery, Harper (2017). *The mobility of modernism. Art and Criticism in 1920s Latin America*. Austin: University of Texas Press
- Moraes Belluzo, Ana María (org.) (1990). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial-UNESP
- Morris, Charles (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós
- Mukarovski, Jan (2000). Signo, función y valor. *Estética y semiótica del arte*. Bogotá: Plaza y Janés, UNC, UNA
- Navascués, Javier de (2013). “Prólogo.” En Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires: Corregidor
- Oliveras, Elena (2005). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel
- Ong, Walter (2006). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: FCE
- Ortega, Julio (1979). “La escritura de la vanguardia.” En *Revista Iberoamericana*. Vol. XLV, n°106-107. 187-198
- Ortiz, Renato (2000). “América Latina: De la modernidad incompleta a la modernidad mundo.” En *Nueva Visión*, N° 166, marzo-abril. 44-61
- Pacheco, Marcelo (1999). “Vectores y vanguardias.” En *Lápiz*. N° 158-159. 30-45
- Pacheco, Carlos (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La casa de Bello
- Pacheco, Carlos (2002). “La comarca oral revisitada: Oralidad y literatura a fines del milenio.” En *Actual*. N° 50. 95-114
- Pagni, Andrea (2014). “Hacia una historia de la traducción de América Latina.” En *Iberoamericana*. Vol. XIV, n° 56. 205-224
- Panofski, Edwin (2008). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza
- Perkowska Álvarez, Magdalena (2001). “La forma y el compromiso en Visión de Anáhuac de Alfonso Reyes.” En *Nueva revista de filología hispánica*. Vol XLIX, n° 1. 81-96
- Pierce, Charles (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Pizarro, Ana (coord.) (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: CEAL

- Pizarro, Ana (ed.) (2007). *América Latina. Palabra, literatura y cultura*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado
- Plotino (1982): *Enéadas I y II*. Introducciones, traducciones y notas de Jesús Igal. Madrid: Gredos.
- Podro, Michael (1993). "Fiction and reality in painting." En Salim Kemal and Ivan Gaskel (eds.), *Explanation and value in the arts*. Cambridge: University Press
- Poggioli, Renato (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente
- Prieto, Adolfo (1959). "El Martinfierrismo." En *Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana*. Año 1, nº 1. 09-29
- Rama, Ángel (1973). "Las dos vanguardias latinoamericanas." En *Maldoror*. Nº 9. 58-64
- Rama, Ángel (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca
- Rama, Ángel (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El andariego
- Ramos, Julio (2012). "Conversación con Ticio Escobar: Los tiempos múltiples." En *Katatay*. Nº 10. 28-39
- Renan, Ernest (1983). *¿Qué es una nación?* Madrid: Centro de estudios constitucionales
- Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar* (1995). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes
- Richard, Nelly (1990). "Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha." En Belluzzo A. M Moraes. (org.) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. Sao Paulo: Memorial-Unesp
- Ricouer, Paul (2009). *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa
- Rodríguez Prampolini, Ida (2008). "Diego Rivera. Ilustrador de la historia patria". En *Boletín Crónicas del instituto de investigaciones estéticas*. Nº 13. s/p. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/issue/view/1394/showToc> (recuperado: 23/11/17)
- Romero, José Luis (2001). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Rogers, Geraldine (2009). "La persistencia del espiritualismo en la vanguardia argentina." *Actas del III Congreso internacional Cuestiones críticas*. Rosario
- Rotker, Susana (1994). "Estudio preliminar". *Ensayistas de nuestra América*. Tomo I. Buenos Aires: Losada. 07-41
- Sahagún, Bernardino (1992). *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Porrúa
- Sarabia, Rosa (1998). "La conjunción palabra-imagen y la vanguardia artística". *Actas del XIII Congreso AIH*. Tomo 4. 470-485
- Sarlo, Beatriz (1999). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión

- Sarlo, Beatriz (1997). "Vanguardia y criollismo: La aventura de Martín Fierro." Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel
- Schnaith, Nelly (1987). "Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual." En *TipoGráfica*. N° 4. 26-29
- Schwartz, Jorge (1993). "¡Abaixo tordesilhas!" En *Estudos Avançados*. Año 07, n° 17. 185-200
- Schwartz, Jorge (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra
- Schwartz, Jorge (2016). *Fervor de las vanguardias: arte y literatura en América Latina*. Rosairo: Beatriz Viterbo / Sao Paulo: Fasesp
- Sondereguer, César (2005). *Diseño precolombino. Catálogo de iconografía: Mesoamérica – Centroamérica – Sudamérica*, Buenos Aires: Corregidor
- Terán, Oscar (coord.) (2004). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires: Siglo XXI
- Ulmer, Gregory (1983). "The object of post-criticism." En Hal Foster (ed.) *The anti-aesthetic. Essays on postmodern culture*. Seattle: WA
- Verani, Hugo (2003). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: FCE
- Wagner, Richard (2011). *El arte del futuro*. Buenos Aires: Prometeo
- Weschler, Diana (1995). *La crítica de arte condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras. Buenos Aires 1920-1930*. Granada: Prensa de la Universidad de Granada.
- Weschler, Diana (1996). "Buenos Aires (1920-1930): fotografía y pintura en la construcción de una identidad moderna." En Claudio Lobeto y Diana Weschler (comp.). *Ciudades. Estudios socioculturales sobre el espacio urbano I*. Madrid-Buenos Aires: Instituto internacional de desarrollo
- Weschler, Diana (1999). "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes." En Burucúa, Emilio. *Arte, sociedad y política*, Colección Nueva Historia Argentina, Buenos Aires: Sudamericana
- Warburg, Aby (1999). *The Renewal of the Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance. (texts and documents)*. Los Angeles: Getty Research Institute
- Williams, Raymond (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Bs As: Paidós
- Zamora, Andrés (1996). "El intelectual o la efímera magia de la palabra." En *Hispanic Review*, v. 64, n° 2. 217-236
- Zanetti, Susana (2004). *Leer en América Latina*. Mérida: El otro el mismo
- Zanetti, Susana (2008). "El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío." En Altamirano, Carlos (dir) *Historia de los intelectuales en América Latina. I. Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz. 523-545

Específica sobre Xul Solar

Catálogos

Arestizabal, Irma (1997). Sin título. *Xul Solar. I Bienal de artes visuales del Mercosur*. Buenos Aires: Fundación Banco Patricios

Artundo, Patricia (2005). "Papeles de trabajo. Introducción a una exposición retrospectiva de Xul Solar." *Xul Solar. Visiones y revelaciones*. Buenos Aires: MALBA / Sao Paulo: Pinacoteca do estado de Sao Paulo. 21-34

Artundo Patricia (2017). "El encuentro entre el mago y el pintor: Aleister Crowley y Alejandro Xul Solar." *Xul Solar Panactivista*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. 65-74

Bastos Kern, María Lucía (2005). "El campo del arte en Buenos Aires. Debates y prácticas artísticas." *Xul Solar. Visiones y revelaciones*. Buenos Aires: MALBA / Sao Paulo: Pinacoteca do estado de Sao Paulo. 71-80

Barbatán, Mario (2002). "Xul Solar. Una poética percepción." *Xul Solar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 33-44

Baur, Sergio (2002). "Xul Solar en la vanguardia argentina." *Xul Solar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 67-74

Cristiá, Cintia (2005). "Xul Solar y la música." *Xul Solar. Visiones y revelaciones*. Catálogo. Buenos Aires: MALBA / Sao Paulo: Pinacoteca do estado de Sao Paulo. 61-70

Gaché, Belén (2002). "El ser escrito: Lenguajes y escrituras en la obra de Xul Solar." *Xul Solar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 57-66

Gradowczyk, Mario (1988). *Xul Solar*. Buenos Aires: Galería Krammer, Galería Rubbers, Ediciones Anzilotti

Louis, Annick (2005). "Xul, Borges, o los placeres de la afinidad electiva." *Xul Solar. Visiones y revelaciones*. Buenos Aires: MALBA / Sao Paulo: Pinacoteca do estado de Sao Paulo. 81-88

Nelson, Daniel (1993). "Xul Solar. World maker." En Waldo Rasmusen (ed.). *Latin american artist of the twentieth century*. Nueva York: Moma

Nelson, Daniel (2005). "Los San signos de Xul Solar. El libro de las mutaciones." *Xul Solar. Visiones y revelaciones*. Buenos Aires: MALBA / Sao Paulo: Pinacoteca do estado de Sao Paulo. 49-60

Olea, Héctor (2000). "Invenciones: la escuela de Xul Solar." *Heterotopías: medio siglo sin lugar 1918-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Rabossi, Cecilia (2017). "Ciudadano del universo. Xul Panactivista." *Xul Solar Panactivista*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. 51-63

Sarlo, Beatriz (2002). "El caso Xul Solar. Invención fantástica y realidad." *Xul Solar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 45-66

Svanascini, Osvaldo (2002). "Una poética percepción." *Xul Solar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 33-44

Schwartz, Jorge (2005). "Sílabas las estrellas compongan." *Xul Solar. Visiones y revelaciones*. Buenos Aires: MALBA / Sao Paulo: Pinacoteca do estado de Sao Paulo. 35-48

Otros formatos

Abós, Álvaro (2004). *Xul Solar. Pintor del misterio*. Buenos Aires: Sudamericana

Antelo, Raúl (2005). "La constelación neocriolla." En *Ramona. Revista de artes visuales*. N° 56. 58 a 65

Areán, Carlos (1994). "Xul Solar. Surrealista argentino." En *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 524. Madrid. 71-84

Armando, Adriana y Guillermo Fantoni (1994). "Sobre el primitivismo en la obra de Xul Solar." En *El Dorado*. Año I, n° 1. 50-57

Armando, Adriana y Guillermo Fantoni (1995). "Recorridos americanos: Algunos temas en Xul Solar." En *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. CAIA. 297-315

Armando, Adriana y Guillermo Fantoni (1997). "Dioses y códigos prehispánicos en la obra de Xul Solar." En *Ciencia hoy*. Volumen 07, n° 37. Buenos Aires. <http://www.cienciahoy.org.ar/ch/hoy37/xulsolar1.htm> (recuperado el 25/01/16)

Artundo, Patricia (2006) "A. Xul Solar: una imagen pública posible." *Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*. Buenos Aires: Corregidor. 07-54

Artundo, Patricia (2012). "Primera historia de un diario mágico." *Xul Solar, Los San Signos: Xul Solar y el I Ching*, Buenos Aires: El hilo de Ariadna. 106-126

Artundo, Patricia (comp.) (2015). *Borges recuerda a Xul Solar*. Buenos Aires: FPK-MXS

Artundo, Patricia (dir.) (2016). *Catálogo razonado. Obra completa / Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires: FPK-MXS

Babino, María Elena (1995). "La imago mundi en la obra de Xul Solar." En *Boa. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*. N° 11. 44-54

Bastos Kern, María Lúcia (2004). "O mito da cidade moderna e a arte: Torres-García e Xul Solar." En *Estudos Ibero-americanos*. V. XXX, n° 2. 67-88

Bendinger, Cecilia (1999). *Motivos y razones. Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Xul Solar*. Buenos Aires: Colombo

Bendinger, Cecilia (2004). *Xul Solar. Grafías plastiútiles*. Buenos Aires: Elena Montero Lacasa de Povarché

Bendinger, Cecilia (2010). *Xul Solar relatos de los mundos superiores*. Buenos Aires: P. Nadler de Jenik

Bendinger, Cecilia (2016). *Xul Solar y el arte combinatoria. La belleza de la totalidad*. Buenos Aires: Oráculo

Boido, Mario (2012a). "Hacia la unidad de las artes: Xul Solar." *De límites y convergencias. La relación palabra/imagen en la cultura visual latinoamericana del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana. 21-48

- Boido, Mario (2012b). "Sincronía universal: la relación palabra-imagen la obra de Xul Solar." En *La palabra y el hombre*. Tercera época, n° 20. 43-48
- Bonadeo, Martín (2013). "Xul Solar brilla en el mundo." En *Adlatina*. N° 68. 8-13
- Bonet, Juan Manuel (2002). "Desde la biblioteca de Xul." En López Anaya, Jorge. *Xul Solar. Una utopía espiritualista*. Buenos Aires: FPK-MXS
- Camurati, Mireya (2000). "Los juegos del lenguaje y del ajedrez: Borges y Xul Solar." En *Actas de XXXIII Congreso del instituto internacional de literatura iberoamericana*. Salamanca, 26 al 30 de junio. s/p
- Carricaburo, Norma (1998). "Las innovaciones de Xul Solar en el Adán Buenosayres." En *Proa*, tercera época. N° 37. 83-90.
- Cippoloni, Rafael (1998). "El *homo novus* de Xul." En *Tokonoma*. N° 6. Buenos Aires. 10-18
- Cisneros, Julia (2012). "Xul Solar y la identidad nacional. Identidad panbeldokie o total doctrina estética." En *VI Jornadas de Política y cultura. Los intelectuales de la Nación Argentina*. UNC. 5 Y 6 de noviembre. s/p
- Cisneros, Julia (2013). "Lectura en clave pan-astrológica del *Adán Buenosayres*: Leopoldo Marechal, Xul Solar y la vanguardia martinfierrista." En *Síntesis. Artículos basados en tesinas de grado*. N° 4. 1-16
- Consagliad, Hilda Noemí (2005). "Las 'plus' arquitecturas en la obra de Xul Solar." En *Actas del I Congreso Iberoamericano de investigación artística y proyectual*. UNLP. 03 al 05 de noviembre. s/p
- Cristiá, Cintia (2003). "Sinfonías astrales de un wagneriano criollo." En *Ramona. Revista de artes visuales*. N° 28. 44-46.
- Cristiá, Cintia (2011). *Xul Solar. Un músico visual: La música en su vida y obra*. 2da. ed. Buenos Aires: Gourmet musical
- Fevre, Fermín (2000). *Xul Solar*. Buenos Aires: El Ateneo
- Fischler, Graciela Viviana (2009). *Xul Solar. 2 años y 229 libros*. Trabajo final integrador para la Licenciatura en Artes. Universidad de Palermo. Inédito
- Frigerio, Sofía (2006). *Xul Solar: recortes para la construcción de una totalidad privada*. Trabajo final integrador para la Licenciatura en Artes. Universidad de Palermo. Inédito
- García, Carlos (1999). "Borges y Macedonio: un incidente de 1928." En *Cuadernos hispanoamericanos*. N° 585, marzo. 59 – 66
- Glusberg, Jorge (1998). "Xul Solar y la angustia como liberación de lo finito." *Xul Solar en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: MNBA. 33-57
- Gradowczyk, Mario (1994). *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires: Alba- Fundación Bunge y Born
- Gradowczyk, Mario (1995). "Torres García y Xul Solar: ¿alegoría o simbolismo?" En *Criterio*. 26 de octubre. 589-595
- Gradowczyk, Mario (1997a). "Simetría y simbolismo: Torres García, Xul Solar y Barnett Newman." En *Estudios Ibero-Americanos*. N° 2. 47-70

- Gradowczyk, Mario (1997b). "Torres García y Xul Solar": ¿ritual o simbolismo?" En Maria Amélia Bulhões Garcia y Maria Lúcia Bastos Kern (org.) *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade. 101-119
- Gradowczyk, Mario (1998). "Xul y Borges: el lenguaje a dos puntas." En *Variaciones Borges*. N° 5. 207-219
- Gradowczyk, Mario y Rafael Cippolini (2002). "Sesión espiritualista con Xul Solar." En *Ramona. Revista de artes visuales*. N° 26. 46-54
- Gustavino, Berenice (2003). "Proyecto fachada Delta." En María de los Ángeles de Rueda. *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*. Buenos Aires: Asunto impreso. 17 – 25
- Jarauta, Francisco (1998). "El espacio visionario de Xul Solar." En *Proa*. Tercera época. N° 37. 77-81
- Lindstrom, Naomi (1980). "Xul Solar. Los principios organizadores de su pensamiento totalizador." En *Hispanamérica*. Año 9, n° 25-26. 161-164
- Lindstrom, Naomi (1982). "El utopismo lingüístico en Poema de Xul Solar." En *Texto Crítico*. N° 24-25. 242-255
- Lindstrom, Naomi (1988). "Xul Solar y la recreación vanguardista del discurso sagrado." En *La palabra y el hombre*. N° 65. 115-126
- López Anaya, Jorge (2002). *Xul Solar. Una utopía espiritualista*. Buenos Aires: FPK-MXS
- Lorenzo Alcalá, May (1999). *La utopía latinoamericana: Xul Solar, Matta y Lam*. Buenos Aires: FPK-MXS
- Mel, Cecilia (2012). *Xul Solar y el mercado argentino de arte*. Trabajo final integrador para la Licenciatura en artes. Universidad de Palermo. Inédito dspace.palermo.edu/dspace/bitstream/10226/1210/1/Mel,%20Cecilia.pdf (recuperado: 22/11/17)
- Miceli, Sergio (2010). "Artistas nacional-estrangeiros na vanguarda sul-americana (Segall e Xul Solar)." En *Revista Tempo social*. Vol. 22, n° 1. 67-78
- Nelson, Daniel (2012). "Un texto proteico: los San Signos de Xul Solar." En Xul Solar. *Los San Signos: Xul Solar y el I Ching*. Buenos Aires: El hilo de Ariadna. 21-102
- Ocampo, Estela (1999). "Paul Klee invita a Xul Solar." En *Kalias. Revista de Arte*. Año 9, n° 21-22. 258-261
- Oliveras, Elena (1998). "Xul Solar la promesa del arte." *Xul Solar en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: MNBA. 62-104
- Pagni, Andrea (2015): "Para una arqueología de *Adán Buenosayres*: Xul Solar en *Martín Fierro*." En Hammerschmidt, Claudia (ed). *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*. London-Postdam: Inolas. 291-318
- Pellegrini, Aldo (1967). "Xul Solar." En *Argentina en el arte*. Buenos Aires: Viscontea

- Polo, Gloria del Carmen (2012). *Xul Solar un referente del orden simbólico americanista*. Tesis del doctorado cooperativo en investigación artística. Universidad Nacional de Misiones-Universidad de Granada. Inédita digibug.ugr.es/bitstream/10481/35137/1/20981119.pdf (recuperado: 22/11/17)
- Ramos Flores, María Bernadete (2012). “Sobre os místicos modernos. A propósito de Xul Solar.” En *Revista brasileira de historia das religiões*. Año 5, n° 14. s/p
- Rubione, Alfredo (1987). “Xul Solar. Utopía y Vanguardia.” En *Revista Punto de vista*. Año X, n° 29. 37-39
- Rolla, Elsa (2008). “Xul Solar un artista que trascendió su época.” <http://www.home.abracenet.com.ar/abraxas/xul1.html> (recuperada: 20/01/16)
- Sarabia, Rosa (2000). “La disolución de los lenguajes artísticos en Xul Solar y Macedonio Fernández.” En *CELCIRP Séptimo Congreso Internacional. Los múltiples desafíos de la modernidad en el Río de la Plata*. Serie Río de la Plata, n° 23-24. 193-201
- Sarchman, Ingrid (2009). “La construcción del relato biográfico: límites y posibilidades en la figura de Xul Solar.” En *Actas de las V Jornadas de jóvenes investigadores*. Instituto Gino Germani. Buenos Aires
- Schollhammer, Karl Erik (2003). “O gesamtkunstwerk modernista – A amizade de Xul Solar y Jorge Luis Borges.” En *Grumo*. N° 2. 36-42
- Serrato Córdova, José Eduardo (2013). “Los San Signos de Xul Solar: poesía visionaria y chamanismo.” En *III Congreso internacional de cuestiones críticas*. UNR
- Smart, Ángeles (2010). “La estética de lo posible en la pintura de Xul Solar.” En *Páginas de filosofía*. Año XI, n° 14. 82-109
- Svanascini, Osvaldo (1962). *Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones Culturales argentinas
- Schwartz, Jorge (2006). “Una especie de territorio mental sudamericano prebabélico.” En *Ramona. Revista de artes visuales*. N° 61. 32-43
- Taverna Irigoyen, Jorge (1980). *Xul Solar. Colección Pintores argentinos del siglo XX*. Buenos Aires: CEAL
- Verdugo, Isela (s/f). “Borges y Xul Solar: mundos imaginarios.” En *Expression journal*: <http://www.2cyberwhelm.org/diversity/express/htm/Borges.htm> (recuperado: 21/01/16)
- Zetina, Ana y Elsa Rolla (2008). “Xul Solar, los temas esotéricos en su pintura: los signos zodiacales.” En *Revista Mithos*: <https://sertranspersonal.wordpress.com/2008/08/23/xul-solar-los-temas-esotericos-en-su-pintura-los-signos-zodiacales/#more-79> (recuperado: 21/01/16)

Agradecimientos

Mónica Marinone con su maratónica dedicación y agudeza posibilitó los procesos de maduración y aprendizaje que cristalizan en esta tesis y en muchos otros aspectos de mi vida; quisiera que estas líneas sirvan para expresarle mi más profundo cariño y reconocimiento. Marinone me abrió tres puertas cruciales: me instruyó paso a paso en la crítica literaria, un universo antiguo pero en su momento nuevo para mí, migrante de la historia; la Red Katatay, en cuyos singulares encuentros compartí y enriquecí los avances de este trabajo y en nombre de la cual agradezco a Enrique Foffani, por su confianza y entusiasmo y el grupo de investigación Literatura y cultura latinoamericanas, que co-dirige con Gabriela Tineo. Allí descubrí la investigación en equipo a través de la solidaridad, el acompañamiento, la inquietud intelectual y la creatividad de sus miembros, características que no son casualidad, sino resultado del inmenso trabajo humano de Mónica y Gabriela. En particular agradezco la ayuda alegre y constante de María Eugenia Fernández y el compañerismo entusiasta de Soledad del Rosso, Hernán Morales y Víctor Connena.

Un especial agradecimiento a María Coira, co-directora de esta tesis y quien me introdujo teóricamente en la semiótica, por el respeto y el afecto mutuos. A los docentes de los seminarios cursados en el Doctorado, en especial Laura Scarano, Marcela Romano, Mariela Blanco y Federico Lorenc Valcarce por sus valiosos aportes. A Juan Ferguson por contagiarme su pasión por historizar. A Ana Tiribelli porque su confianza me acercó a la docencia en historia del arte con la que tanto dialoga esta investigación.

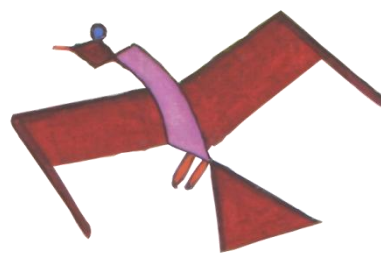
El acceso a bibliografía y fuentes implicó la colaboración de muchas personas e instituciones a quienes agradezco su disposición: Sofía Frigerio y Viviana Fischler por facilitarme sus tesis inéditas, Mario Boido por el envío de su libro, Norman Cheadle por acercarme material de edición reciente. La Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar por autorizarme a realizar tareas de relevamiento en su archivo; en especial a Patricia Artundo por su guía en el proceso y por compartir bibliografías específicas. El Servicio de Información Documental (SID) de la Facultad de Humanidades y sus bibliotecarias Susana Suarez y Alicia Hernández, por la gestión de préstamos y envíos inter-institucionales. La Biblioteca Central de la UNMDP, su Hemeroteca y

Fondo antiguo y la Biblioteca Municipal de General Pueyrredón Leopoldo Marechal. Mi querido tío Carlos Pugni, *detective de libros*, por las tenaces recorridas por librerías porteñas, mi hermano, Ezequiel Gil, por su valiosa y reiterada colaboración en diseño de imágenes, mi hermano Leandro Gil, Carolina Naftal y Amanda Martín por alojarme en sus casas en los distintos viajes a congresos, seminarios y búsquedas de material.

El desarrollo de esta tesis fue posible gracias a una beca doctoral de CONICET y a la decisión de la Facultad de Humanidades de eximir a sus graduados del pago del arancel en los posgrados. Quiero reconocer a todos los jóvenes que se organizan incansablemente por la ciencia y por la educación pública, pues de algún modo intervienen en la materialización de esta tesis. En particular, aquellos con los que me inicié en la vida universitaria: Ileana Fayó y Pablo Cauda amigos imprescindibles en mi formación de grado; Amanda Martín por aprender juntas a interrogar y a vivir; Gustavo Contreras por su entusiasmo sin límites y por haberme convencido de seguir el deseo de investigar y Fernanda Díaz por su ejemplo de trabajo apasionado y vida comprometida.

Agradezco a mi familia, expandida con parientes elegidos, por interesarse en todo lo que hago y por brindarme su apoyo incondicional. A mi mamá y mis hermanos, pilares inquebrantables. Gracias a ellos todo es posible.

A Omar Murad, mi compañero. Por enriquecer siempre mi perspectiva con sus reflexiones, sus lecturas atentas y sus aportes rigurosos; por el placer de construir nuestras vidas codo a codo y por el amor infinito que compartimos.



Anexo de imágenes

Figura 1 - *Nana Watzin*



Xul Solar, 1923, 25,5 x 31,5 cm., acuarela y gouache. Colección Constantini.

Figura 2 - *Proa*



Xul Solar, 1925, 50 x 33 cm., acuarela y gouache sobre papel. Museo Nacional de Bellas Artes.

Figura 3 - *Proa* (boceto)



Xul Solar, 1925, 30,5 x 22,5 cm. acuarela y lápiz sobre papel. Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar.

Figura 4 - *País*



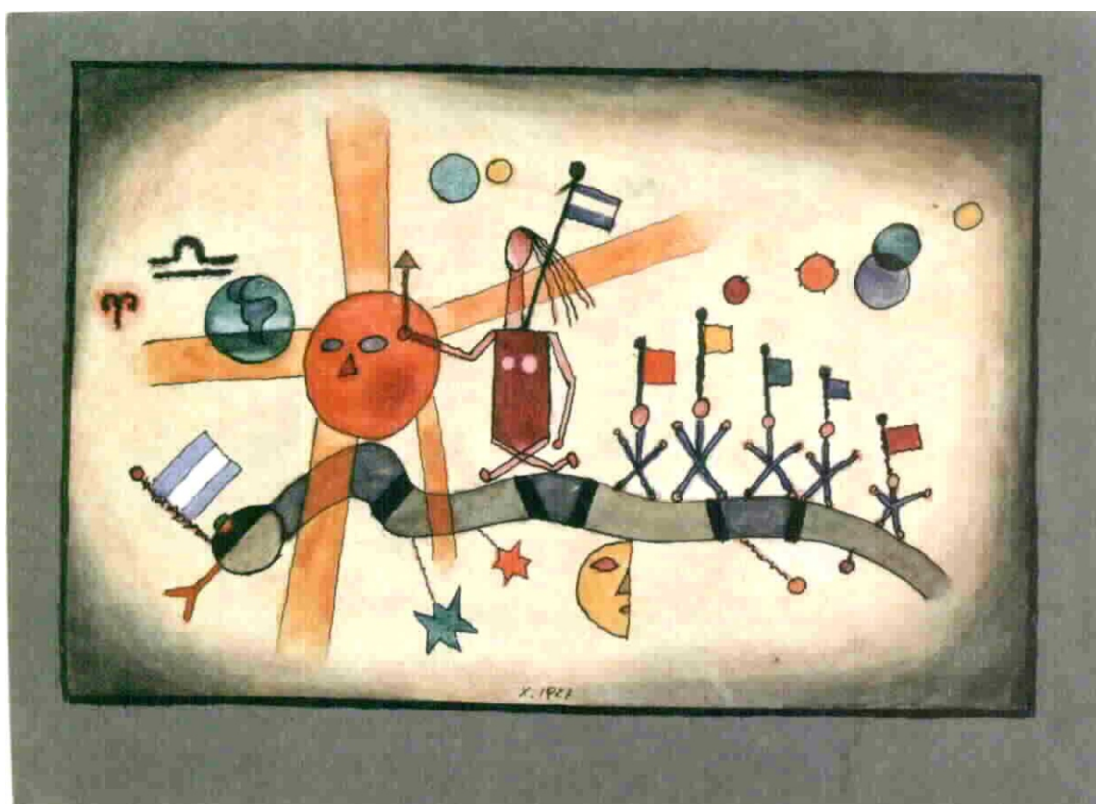
Xul Solar, 1925, 25,2 x 32,7 cm., acuarela y gouache sobre papel. Colección particular

Figura 5 - *Drago*



Xul Solar, 1927, 25,5 x 32 cm., acuarela, gouache y tinta sobre papel. Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar.

Figura 6 - *Horóscopo*



Xul Solar, 1927, 13,5 x 20 cm., acuarela y tinta sobre papel. Colección particular.

Figura 7 - *América*



Xul Solar, 1923, 09,5 x 23 cm., acuarela, gouache y tinta sobre papel. Colección Particular

Figura 8 - *Tlaloc*



Xul Solar, 1923, 26 x 32 cm., acuarela y gouache sobre papel. Localización particular.